

## Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont

Gilles Marcotte

Volume 26, numéro 1, printemps 1990

La tentation de l'Orient

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035806ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035806ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1990). Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont. *Études françaises*, 26(1), 87–127. <https://doi.org/10.7202/035806ar>

# Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont

GILLES MARCOTTE

Quand Iode Ssouvie s'écrie, à l'intention d'Asie Azothe, dans *L'Océantume*: «Et aujourd'hui nous serions à Ammi-Moussa, ou à Sémipalatinsk, ou à Montevideo»<sup>1</sup> je ne me fais pas trop de souci, je ne vais pas chercher midi à quatorze heures, car le caractère ésotérique des deux premiers noms — ils désignent des villes réelles, mais si peu connues du lecteur qu'elles semblent imaginaires — entraîne le troisième dans une ronde onomastique peu motivée comme il s'en produit souvent, dit-on, chez Réjean Ducharme. Montevideo ne paraît pas avoir plus de sens dans cette phrase que Sémipalatinsk, et qui oserait prétendre que cette ville du Kazakhstan, chef-lieu de la même région, exerce sur le romancier une fascination particulière, autrement que par sa sonorité qui est en effet séduisante? Je ne serai guère plus soupçonneux lorsque je verrai paraître une seconde fois le nom de Montevideo, quelques pages plus loin, encore accompagné de celui de deux autres villes étrangères: «Est-ce à Montevideo qu'est tout ce qui nous manque? Pour en avoir le cœur net, allons-y! Est-ce à Pékin? Courons-y! Est-ce à Castellon de la Plana? Faisons le chemin à dos d'âne!» (156) Il importe seulement que Montevideo soit loin, aussi loin que Pékin, aussi peu familier que Castellon de la Plana. On parlera de l'Uruguay à la page suivante, mais cela ne changera rien à l'affaire,

1. Réjean Ducharme, *L'Océantume*, Gallimard, 1968, p. 150. Toutes les citations renverront aux éditions Gallimard: *L'Avalée des avalés* (1966), *Le Nez qui vogue* (1967), *La Fille de Christophe Colomb* (1969), *L'Hiver de force* (1973), *Les Enfantsômes* (1976). On se contentera généralement d'indiquer le numéro de la page entre parenthèses; s'il y a lieu, on représentera le titre par des initiales.

ne me replongera pas dans une géographie réaliste. Cette ville, décidément, n'est pas autre chose qu'un lieu mythique, l'éternel ailleurs des poètes. Par quelle perversion universitaire en viendrais-je à penser qu'en mentionnant ainsi la ville de Montevideo Réjean Ducharme ne se livre pas seulement au plaisir de l'exotisme, mais salue Isidore-Lucien Ducasse, qui naquit dans la capitale de l'Uruguay le 4 avril 1846 et devint, sous le pseudonyme de comte de Lautréamont, l'auteur des *Chants de Maldoror*? Nulle part, dans ses œuvres, Ducharme ne parle de Lautréamont. Il adressera fréquemment des invocations à l'un des contemporains les plus célèbres du comte, Arthur Rimbaud, mais le comte lui-même, ou plutôt son nom, n'apparaît pas au registre.

Lisons, ne cessons pas de lire, de pratiquer cette lecture soupçonneuse, un peu maniaque, à laquelle on n'échappe pas quand on a parcouru les romans de Réjean Ducharme plus d'une fois. À la page 51 du *Nez qui voque*, Mille Milles médite sur les tentations de la chair, et après avoir évoqué la grande figure de Marie de l'Incarnation, modèle admirable mais un peu difficile à suivre, il ne peut manquer de penser à la théorie freudienne du refoulement. Il est contre. «N'écoute pas Freud, mon cher soulier. Il y a toujours quelque chose qu'il faut refouler, car il y a toujours alternative. Au sujet du sexuel, par exemple, il y a toujours deux envies : l'envie de le faire et l'envie de ne pas le faire. Si on ne le fait pas, l'envie de le faire est refoulée. Si on le fait, l'envie de ne pas le faire est refoulée<sup>2</sup>». Le texte est parfaitement clair; ou le serait s'il ne comprenait ce mot «soulier» dont la présence, au premier niveau de lecture tout au moins, est inexplicable. On regarde aux alentours, dans le contexte immédiat : rien. On a beau soupçonner que la psychanalyse aurait son mot à dire sur ce soulier, ce fétiche, ce pied, on se dit que l'auteur n'a pas l'habitude de lancer dans son texte des symboles aussi gros. Et l'on continue de chercher. Avec un peu d'imprudence, en sachant que ma suggestion sera reçue avec scepticisme par les lecteurs raisonnables — il s'en trouve parfois chez Ducharme —, je propose ceci : il y a dans la bibliographie lautréamontienne un ouvrage d'un psychiatre, nommé Jean-Pierre Soulier, qui s'intitule *Lautréamont, génie ou maladie mentale* (Droz, 1964). Je l'ai lu. Ce n'est pas un livre très convaincant, l'auteur ayant une vue assez étroitement médicale des mécanismes de la création littéraire. Mais son nom, avouez...

Vous n'avouez pas? Essayons autre chose. Vous vous souvenez sans doute, car c'est un des événements majeurs de l'histoire, que dans *La Fille de Christophe Colomb*, Al Capone, gangster bien connu, réussit après sa mort à entrer au ciel sur simple présentation de son «extrait»

2. À la page 48 du même roman, nous aurons d'autres nouvelles de ce «soulier» : «Gide voulait m'apprendre la ferveur. En le lisant, j'ai appris le soupçon. Soulier, je t'enseignerai le soupçon. Soulier, n'écoute pas ce que ceux qui vivent de l'art et de la littérature disent au sujet de l'art et de la littérature.»

de baptême. Or, là où se trouve Capone, l'action ne manque jamais. En un seul quatrain, l'affaire est dans le sac :

Ils ont eu le tort de lui laisser ses fusils.  
 Quelques mois après, il avait organisé un syndicat,  
 Renversé Dieu le Père, s'était rendu maître du paradis.  
 Déniaisés par les distilleries, anges et saints l'appellent papa.  
 (50)

Donc, non seulement Al Capone détrône Dieu le père, mais il le devient lui-même à son tour, et tout au long du livre la substitution — du mal au bien, du bandit à Dieu — sera opérée de diverses façons : « Dieu le Père, Al pour les intimes » (94), « Mon Dieu, mon Al » (150). C'est là une histoire ingénieuse et pleine de sens, qui met en œuvre un mécanisme de renversement toujours actif dans l'œuvre de Ducharme ; entre le bien et le mal, entre Dieu et le Diable, entre amour et haine la frontière n'est pas sûre, et peut-être faudrait-il aller jusqu'à dire qu'entre les deux côtés de la barricade d'étranges complicités se nouent, qui rendent évidemment perplexes les gens de bonne volonté comme Colombe Colomb. Au plan thématique général, donc, il semble que cette histoire d'Al Capone se suffise à elle-même. Mais je ne lui trouverais peut-être pas un aussi grand intérêt si, au-delà de sa signification immédiate, je n'y lisais le développement, la mise en récit du très célèbre « Céleste Bandit » de Lautréamont : « Humiliation ! notre porte est ouverte à la curiosité farouche du Céleste Bandit. » (279)<sup>3</sup> Lautréamont accuse Dieu d'être un bandit, de se conduire en bandit ; Ducharme fait mieux, il change abruptement, en personne pour ainsi dire, le Dieu du bien en Dieu du crime.

Nous avons fait du progrès, remarquons-le, nous avons fait du chemin en passant d'un texte à l'autre. Dans le premier, Ducharme glisse comme par hasard le nom de Montevideo entre plusieurs autres noms de villes plus ou moins bien connues, et nous sommes tout à fait excusables de n'y voir aucune allusion au personnage d'Isidore Ducasse. Dans le deuxième, il tend au lecteur un piège — car c'en est un — beaucoup plus subtil : il lui donne un bout de texte résolument incompréhensible, sauf à ceux qui par obligation professionnelle ou par hasard auront lu le livre de Jean-Pierre Soulier<sup>4</sup>. En fait, Ducharme ne s'adresse pas à ces lecteurs ; l'énigme proposée n'a pour but que de cacher en montrant, comme l'enseigne un conte célèbre d'Edgar Poe, d'enfouir Lautréamont dans un secret bien en vue. Dans le troisième texte, le lecteur même attentif n'est pas arrêté par l'allusion puisqu'elle se présente sans énigme apparente ; mais elle révèle à qui sait la relever quelque chose qui ne se trouvait pas dans les textes précédents, une

3. Les références à l'œuvre de Lautréamont-Ducasse renvoient à l'édition Maurice Saillet des *Oeuvres complètes*, le Livre de poche, 1963.

4. L'érudition critique de Réjean Ducharme est considérable, et assez souvent utilisée. Il est peut-être, dans toute l'histoire de la littérature, le seul romancier à citer *verbatim* un texte critique (*Le Nez qui voque*, 141).

conformité ou une parenté sémantiques entre l'œuvre de Réjean Ducharme et celle du comte de Lautréamont. Dans tous les cas, l'allusion est détournée, rusée, cachant autant et plus qu'elle ne révèle; et, par là, elle se déclare volontaire. Ce n'est pas sur le mode impressionniste, en s'abandonnant au hasard des souvenirs de lectures, que Ducharme cite ou désigne Lautréamont — comme le fait par exemple Marie-Claire Blais en parlant dans *Manuscrits de Pauline Archange* d'un «ciel mécontent, au bord de la tempête»<sup>5</sup> (voir, dans les *Chants de Maldoror*, l'histoire de la grue qui «n'est pas contente», aux prises avec «un vent étrange et fort, précurseur de la tempête») —, mais de la façon la plus précise, intentionnellement. En cela d'ailleurs, notons-le dès maintenant, il imite peut-être, dans une mesure et d'une façon qui restent à déterminer, l'auteur de référence lui-même, plagiaire éminent, grand consommateur et transformateur des textes d'autrui.

## EMPRUNT, CITATION, PLAGIAT...

L'œuvre de Réjean Ducharme, on le sait, n'est pas avare de références littéraires avouées : au premier chef, les grands inspirateurs des premiers livres que sont Nelligan, abondamment cité, et du côté français Arthur Rimbaud, souvent accompagné de sa sœur Isabelle. Ducharme se range à leurs côtés, contre la corruption du monde adulte, du monde moderne, et à ce titre les choses semblent assez claires, bien qu'il convienne de se méfier des interprétations trop univoques lorsqu'on se trouve chez l'auteur de *L'Avalée des avalés*. Lautréamont par contre, dans l'œuvre de Ducharme, n'est pas un nom; uniquement un texte. Comme, du côté québécois, Saint-Denys-Garneau; et du côté européen, si l'on veut par exemple, Rainer Maria Rilke. Comment ne pas penser, en lisant le début de *L'Avalée des avalés*, au double thème des visages et de la peur qui ouvre *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*? Mais le traitement que Ducharme réserve au texte de Saint-Denys-Garneau est particulièrement révélateur. Peu de commentateurs ont relevé cette rencontre à la parution des premiers romans, parce que durant les années soixante le poète des *Regards et jeux dans l'espace* ne faisait pas très forte figure, ayant été exclu à toutes fins pratiques de la modernité dans laquelle on rangeait Ducharme. Et il est vrai que l'emprunt — nous préciserons nos termes un peu plus loin — n'est pas immédiatement perceptible. Il faut avoir pratiqué régulièrement Saint-Denys-Garneau pour le reconnaître dans ce passage suivant de *L'Océantume*:

Ô chaises, vous m'écœurez! Les chaises sont faites pour qu'on s'assoie. On s'assoit pour s'ennuyer. S'ennuyer est attendre. Attendre

5. Marie-Claire Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, Éditions du Jour, 1968, p. 9.

est impardonnable, écœurant. Il n'y a pas de place ici : on ne peut que tourner en rond, tourner en rond. (150-151).

On sera d'autant moins soupçonneux qu'entre ce texte et ce qui précède et ce qui suit, il n'y a aucune rupture de ton, aucune rupture de rythme. Mais Saint-Denys-Garneau il y a, sans aucun doute. Il est représenté, dans le texte de Ducharme, par deux poèmes des *Regards et jeux dans l'espace*, «C'est là sans appui» et «Spectacle de la danse» :

Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise  
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste  
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.

Mes enfants vous dansez mal  
Il faut dire qu'il est difficile de danser ici  
Dans ce manque d'air  
Ici sans espace qui est toute la danse<sup>6</sup>.

Il s'agit ici d'un rapport véritablement textuel, fondé sur la matérialité du texte : c'est le mot «chaise» qui appelle le texte de Saint-Denys-Garneau dans celui de Ducharme, où il arrive avec les connotations du poème, qui à leur tour appellent le texte du mouvement impossible. Le texte cité subit de nombreuses transformations, les deux principales — parce qu'elles sont d'ordre général — étant la concaténation (deux poèmes sont réunis dans un seul texte) et ce que Gérard Genette appelle joliment la «prosification<sup>7</sup>», observable à deux niveaux : celui du sens courant, et celui du langage vulgaire, appelé aussi prosaïque, qui remplace le «Je ne suis pas bien» du poème par le verbe «écœurer», le mot «espace» par le mot «place», plus vulgaire.

Quel nom donner à cette relation textuelle? On écartera d'emblée celui d'influence, parce qu'il renferme une conception dépassée du rapport entre textes, la conception romantique qui oppose influence à originalité, et que d'autre part il manque résolument de précision, l'influence désignant selon le dictionnaire toutes «identités de structure, de thème, de style». Cette survalorisation de l'originalité, bien qu'elle domine encore la scène médiatique, tend à s'estomper aujourd'hui dans les milieux où l'on réfléchit sur le travail littéraire, et celui-ci est de plus en plus souvent conçu comme un jeu de différences avec d'autres textes, faisant partie du répertoire littéraire antérieur ou du répertoire social contemporain. On parlera donc d'intertextualité — c'est le mot par lequel Julia Kristeva a traduit le dialogisme bakhtinien —, et par là on voudra signifier un attachement à la lettre du texte, par opposition à l'influence qui est le plus souvent affaire d'idées. Dans cette perspective seront privilégiées, chez Bakhtine comme chez Gérard Genette étudiant «la littérature au second degré», les opérations qui mettent

6. Saint-Denys-Garneau, *Oeuvres*, les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 9 et 12.

7. Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1982, p. 246.

les textes en rapports directs, évidents, manifestes, d'imitation et de transformation, comme la parodie, la charge, le travestissement, le pastiche. Or, il est assez évident que l'utilisation faite par Réjean Ducharme du texte de Saint-Denys-Garneau ne relève pas de l'imitation (charge, pastiche), qui implique la mise en relief des structures et des idiosyncrasies du texte emprunté; au contraire, tout est mis en œuvre pour masquer l'emprunt, pour cacher ce Saint-Denys-Garneau qu'on ne saurait voir<sup>8</sup>. En faisant l'économie des définitions très strictes et très subtiles, on peut reconnaître là, sinon une parodie, du moins de la parodie, un discours à côté, un discours transformant. Irons-nous jusqu'au travestissement, c'est-à-dire à «la transformation stylistique à fonction dégradante<sup>9</sup>»? Le passage de la poésie à la prose constitue une transformation du style noble en style bas, accentué par l'emploi de mots vulgaires comme le verbe «écœurer» et le substantif «place», mais on a quelque difficulté à retrouver ici l'intention satirique qui accompagne habituellement le travestissement. La satire existe abondamment dans l'œuvre de Réjean Ducharme, mais la satire de genre plutôt que la satire d'auteur. Ainsi, dans *L'Avalée des avalés*, cette parodie évidemment satirique de la dissertation philosophique:

À partir de cette simple vérité, à partir de cette évidence fulgurante que Zio n'est et n'a jamais été qu'une manifestation de mon appareil physiologique (une ombre dans mes yeux, un bruit dans mes oreilles, une odeur dans mon nez et un frisson quand il me frôle), j'en suis venue à de renversantes conclusions. Je suis libre! (191)

Mieux encore, c'est toute *La Fille de Christophe Colomb* qui est une satire de la grande épopée, non dépourvue d'équivoque d'ailleurs, car c'est moins la forme ancienne, la forme noble qui est visée, que la civilisation moderne, responsable de la corruption de l'antique, de l'originel. Mais rien de tel ne se produit dans la transformation des poèmes de Saint-Denys-Garneau. Le passage du style noble au style bas ne traduit pas une volonté de satire — et pourquoi donc Ducharme voudrait-il faire une satire des *Regards et jeux dans l'espace*? — mais d'appropriation. Par cette dérive de la poésie à la prose, Ducharme rend le texte malléable, assimilable, apte à traverser les frontières textuelles sans se faire remarquer, *serviable* enfin.

En parlant d'appropriation, nous nous sommes approchés d'une autre forme d'opération intertextuelle, la citation, et de ses dérivés légitimes ou non, l'allusion et le plagiat. Nous ne sommes pas ici en présence d'une citation au sens propre, avec guillemets et nom d'auteur — il s'agit plutôt de ce qu'on appelle une citation voilée —, mais on

8. Ailleurs, la citation sera plus fidèle, et ornée de guillemets: «— Le poète a dit, lui dis-je: «Mon cher enfant, tu dances mal. La danse est un attardement arabe, une paraphrase de la vision.» (*Avalée*, 185) Mais il y a toujours «prosification», et le nom du poète continue d'être omis.

9. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 33.

peut y reconnaître les démarches essentielles du «travail de la citation<sup>10</sup>» que sont le découpage du texte de l'autre et sa mise en service dans le texte citant. Réjean Ducharme aurait pu citer les vers de Saint-Denys-Garneau comme il cite des vers de Nelligan et de Rimbaud. Pourquoi ne l'a-t-il pas fait, sauf de façon approximative? C'est évidemment que Saint-Denys-Garneau n'a pas le même statut dans le texte ducharmien que les deux autres poètes; ceux-ci sont des autorités, ils couvrent du manteau de leur prestige les entreprises du narrateur et des personnages, alors qu'on n'attend aucune faveur semblable du poète des *Regards et jeux dans l'espace*. Si l'œuvre de ce dernier était très bien connue, abondamment citée, apprise par cœur dans les cégeps, la citation voilée qui en est faite pourrait jouer le rôle d'une allusion utile, d'une caution esthétique ou morale. En lisant, dans *L'Océantume*:

(LES YEUX ONT FAIM FOLLEMENT SANS CESSER. QUAND ILS NE TROUVENT RIEN DE BON À MANGER DEHORS, ILS SE TOURNENT VERS L'INTÉRIEUR ET SE METTENT À MANGER L'ÂME.) (156)

on se souviendrait aussitôt du texte de Saint-Denys-Garneau:

J'écris (...) des notes sur le regard comme instrument à double sens. Sa percée extérieure doit avoir une longueur correspondante dans sa percée intérieure, c'est-à-dire une profondeur intérieure à percer. On peut toujours à force d'ajustement, l'allonger à une profondeur à quoi ne correspond plus sa substance réelle; mais alors l'équilibre est rompu, et la personne est vite désorganisée et se décompose<sup>11</sup>.

Et le texte de Ducharme obtiendrait de cette relation comme un surcroît de vérité. Mais il n'en va pas ainsi. Bien que la fiction n'ait pas à respecter aussi fidèlement que l'essai les règles de la propriété littéraire, la façon dont Réjean Ducharme s'approprie le texte de Saint-Denys-Garneau et le transforme a quelque chose de scandaleux, et il n'est pas impossible que la pensée du plagiat effleure l'esprit du lecteur bien informé. Il y a de la ruse dans ce mode d'emprunt. On cache, on masque. Pourquoi?

La pratique de la citation voilée est assez répandue en littérature québécoise, surtout depuis que celle-ci a perdu quelques timidités à l'égard de la culture dite livresque et consenti à s'éloigner de l'idéal de la pure nature, mais elle n'a pas le même sens dans toutes les œuvres où elle se rencontre. Très obligeamment, Jean Basile prévient son lecteur, dans l'Avertissement de *La Jument des Mongols*, qu'il utilisera des textes de plusieurs écrivains, sans les mettre entre guillemets. Il cite, à titre d'exemple, la phrase suivante: «Je la retrouve dans l'encoignure de la porte, tout près de la commode sur laquelle repose le vase

10. Antoine Compagnon, *La Seconde Main, ou le travail de la citation*, Éditions du Seuil, 1979.

11. Saint-Denys-Garneau, *Journal*, Beauchemin, 1954, p. 27.



d'opaline chargé de fleurs, son visage, son beau visage mi-sérieux, mi-narquois, *caché par le trop grand glaïeul*.» Il ajoute, avec un sourire en coin: «Tout le monde aura reconnu dans les six derniers mots Mallarmé...<sup>12</sup>». Tout le monde!... En *dévoilant* de cette façon la citation, et en choisissant de dévoiler une citation de Mallarmé, Jean Basile déclare le degré de littérarité de son entreprise; il l'écarte du simple vécu pour la placer sous le signe de l'imagination, du langage, de l'invention littéraire. Ce n'est pas dire cependant qu'il sacralise en quelque sorte la *grande littérature* et qu'il se couvre de son prestige; au contraire, en la citant il la rend familière, il en fait une expérience courante, quotidienne, monnayable — contre le vœu de Mallarmé lui-même! Dans le roman de Yolande Villemaire, *La Vie en prose*, tissé comme on sait de très nombreuses citations, l'opération intertextuelle a pour fonction de créer un concert de voix où celle de la narratrice — qu'il faudrait d'ailleurs écrire au pluriel — s'abolira presque pour devenir le médium de ces textes conjugués plutôt qu'une voix individuelle, clôturée par l'individualité. Au contraire de Jean Basile qui convoque dans son écriture le panthéon des classiques, Yolande Villemaire fait entendre des voix contemporaines, québécoises souvent, qui sont le paysage culturel d'un temps, d'un lieu: la vie en prose, ou la prose d'une vie. Un sentiment communautaire, qui est presque un désir de fusion, anime l'entreprise. Autre exemple, tout à fait différent: celui de Gérard Bessette, le plus littéral des romanciers québécois, celui qui porte l'attention la plus aiguë, la plus pointilleuse aux opérations textuelles, les siennes et celles des autres, et qui dans *L'Incubation* emprunte sans vergogne à *La Route des Flandres* de Claude Simon à la fois des façons d'écrire et des éléments thématiques, tout en écrivant un roman parfaitement bessettien. Mais il y a dans son œuvre un exemple encore plus étonnant de contamination textuelle, celui de l'incipit du *Libraire*, qui transpose dans un projet tout à fait différent les premières lignes de *L'Étranger* de Camus. C'est quasi-pastiche, Bessette ne l'avait pas voulu, et peut-être est-il instructif au premier chef parce que, involontaire, il paraît tout à fait intentionnel, tellement les ressemblances et les décalages sont habilement aménagés. À cause de cet exemple nous serons amenés à réduire la distance entre emprunts textuels voulus et non voulus, et nous ne nous sentirons pas obligés de démontrer exhaustivement, dans chaque cas d'emprunt ou de quasi-pastiche, que l'auteur de l'hypertexte a bien visé tel fragment de l'hypotexte<sup>13</sup>.

Si l'on situe le rapport textuel entre Réjean Ducharme et Saint-Denis-Garneau parmi les exemples qui viennent d'être évoqués, on notera les similarités et les dissemblances suivantes:

— Dans tous les cas, il s'agit bien d'un rapport textuel, qui ne révèle pas seulement une vague influence mais loge dans les mots, les

12. Jean Basile, *La Jument des Mongols*, Éditions du Jour, 1964, p. 8.

13. Texte citant (hypertexte) et texte cité (hypotexte), selon la terminologie de Gérard Genette.

phrases, les métaphores, les façons de dire. Parfois le texte est cité sans modification (Basile), parfois il est travaillé, transformé dans une intention qui reste à déterminer (Bessette, Ducharme).

— Dans tous les cas également, le nom de l'auteur cité (chez Basile, Villemaire) ou pastiché (chez Bessette) est absent de l'hypotexte. Cela n'a pas grande signification dans les œuvres — toutes, sauf celle de Ducharme — qui ne citent jamais de noms d'écrivains, car dans le roman il n'est pas d'usage de donner la référence des citations; mais cela prend l'importance d'une exception, et pourquoi pas d'un privilège, chez un auteur qui en célèbre nommément d'autres. Le lecteur, quand il découvre la chose, a l'impression que ce jeu de cache-cache est un signe.

— Sauf dans *L'Incubation*, où l'hypotexte est constitué d'un livre complet, auquel on se réfère comme à un ensemble, les relations s'établissent entre fragments de textes, et le champ des auteurs cités de cette façon est généralement assez varié; extrêmement, chez Basile et Villemaire. Dans ces deux œuvres, en fait, il semble qu'on se réfère non pas à des auteurs en particulier, mais à tout un champ culturel. Chez Ducharme également, Saint-Denys-Garneau fait partie, avec Rilke, Claude Gauvreau (le bérénicien vient évidemment de l'exploréen) et quelques autres, d'un réseau de références assez disparate, mais les auteurs y conservent plus d'individualité que chez Basile et Villemaire, où ils se perdent dans la foule.

D'après les quelques indications que nous avons données au début de cette étude, le traitement réservé par Réjean Ducharme à Lautréamont ressemblerait d'assez près à celui qui est appliqué à Saint-Denys-Garneau: emprunt textuel, avec transformation; anonymat de l'hypotexte; usage de fragments de textes, sans référence explicite à l'ensemble de l'œuvre dont ils sont extraits. Mais deux différences apparaissent aussitôt: la part de la ruse, du jeu est beaucoup plus importante dans le cas de Lautréamont que dans celui de Saint-Denys-Garneau, et il se pourrait donc que la relation avec le premier manifeste une complicité plus étroite; d'autre part, si l'on peut considérer les références à Saint-Denys-Garneau comme occasionnelles, presque fortuites, il n'en va pas ainsi pour l'auteur des *Chants de Maldoror*, dont le texte — thèmes, images, rythmes même — revient comme une obsession dans les quatre premiers livres de Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, *Le Nez qui voque*, *L'Océantume*, *La Fille de Christophe Colomb*.

Ce qui reste à montrer, bien sûr.

## ENNUIS DE MOTEUR

Donnons encore, en commençant, un os ou deux à la méfiance, au scepticisme. À deux reprises, dans *L'Avalée des avalés*, Bérénice Einberg traite un adversaire de «sale poule cochinchinoise»: madame Ruby l'institutrice (83) et Mauritius Einberg, le père (240). L'expression n'est pas courante dans le Montréal des années soixante,

mais on se souvient sans doute de la place qu'elle occupe dans les *Chants de Maldoror*:

Vous, dont le calme enviable ne peut pas faire plus que d'embellir le faciès, ne croyez pas qu'il s'agisse encore de pousser, dans des strophes de quatorze ou quinze lignes, ainsi qu'un élève de quatrième, des exclamations qui passeront pour inopportunes, et des gloussements sonores de poule cochinchinoise, aussi grotesques qu'on serait capable de l'imaginer (...). (313)

La même Bérénice, jamais à court de comparaisons *puisqu'elle lit beau-coup*, parlera ainsi du jardinier:

Dans ma tête, avec le temps, le jardinier est devenu aussi beau que son suicide. (211)

Et l'on se souviendra de la façon dont le comte de Lautréamont parle, au premier Chant, de cet être supérieur qui se présente à lui sous la forme avilie du crapaud:

Tu dois être puissant: car, tu as une figure plus qu'humaine, triste comme l'univers, belle comme le suicide. (87)

Mais passons — nous aurons à revenir cependant sur ce «beau comme» si typiquement lautréamontien — à des choses apparemment plus sérieuses, plus substantielles: Dieu, par exemple. Nous l'avons déjà rencontré, lui ou son adversaire le Diable, aucune importance c'est pareil, sous les espèces du Céleste Bandit, qui met en fable une des injures préférées de Lautréamont. Ailleurs on désignera Dieu, chez Ducharme, comme le «Grand Coupable» (*Oc.*, 76), «Dieu le Mal, plus Dieu le Désespoir et le Dégoût» (*Nez*, 260) ou encore, c'est le terme qui est préféré dans *L'Avalée des avalés*, comme le «titan» (163, 173, 247), ce qui compose une litanie assez riche mais beaucoup moins étendue, moins diverse que celle des *Chants de Maldoror*: «horrible Éternel, à la figure de vipère» (96), «carcasse creuse» (99), «manitou horrible» (128), et tutti quanti. Surtout, la rage vengeresse qui anime certains épisodes particulièrement virulents des *Chants de Maldoror*, notamment celui qui envoie un Dieu perdu de mœurs au lupanar, ne trouve aucun équivalent dans l'œuvre du Québécois, qui n'a guère fréquenté le roman noir et le répertoire déiste ou anti-déiste du dix-neuvième siècle français. Iode Ssouvie, Bérénice Einberg et Mille Milles sont des *frénétiques* assurément, mais ni dans la rage ni dans les moyens qu'ils emploient pour se débarrasser de Dieu, ils ne peuvent ni ne veulent faire concurrence à Maldoror. Le Dieu auquel s'adresse le narrateur des romans de Ducharme est essentiellement celui du cinquième Chant de Lautréamont, le «Grand Objet Extérieur», la cause des causes, le premier moteur de la scolastique, celui qui prétend détenir la raison de ma propre existence et me priver ainsi de mon autonomie, de ma volonté propre. Reportons-nous à ce cinquième Chant, un peu moins excité que les précédents, où Maldoror se sent menacé par un sommeil

qui livrerait «la blanche catacombe de (s)on intelligence (...) aux yeux du Créateur» :

Au moins, il est avéré que, pendant le jour, chacun peut opposer une résistance utile contre le Grand Objet Extérieur (qui ne sait pas son nom?); car, alors, la volonté veille à sa propre défense avec un remarquable acharnement. Mais aussitôt que le voile des vapeurs nocturnes s'étend, même sur les condamnés que l'on va pendre, oh! voir son intellect entre les sacrilèges mains d'un étranger. Un implacable scalpel en scrute les broussailles épaisses. La conscience exhale un long râle de malédiction; car, le voile de sa pudeur reçoit de cruelles déchirures. Humiliation! notre porte est ouverte à la curiosité farouche du Céleste Bandit. Je n'ai pas mérité ce supplice infâme, toi, le hideux espion de ma causalité! Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame. Abîme-toi sous terre, ô anonyme stigmaté, et ne reparais plus devant mon indignation hagarde. Ma subjectivité et le Créateur, c'est trop pour un cerveau. (279-280)

C'est au Dieu métaphysique que s'en prend ici le comte de Lautréamont; au Dieu «cause première» qui, par la Création, a part à l'être que nous sommes, qui en connaît — et en gouverne, pourquoi pas — les plus secrètes pensées. C'est là une idée très ancienne, mâchée et remâchée par nombre de philosophies différentes au cours des siècles, et qui hier encore traînait dans les manuels du Cours classique: un thème de dissertation pour collégiens ou lycéens avancés. Elle va réapparaître dans *L'Océantume*, sous sa forme scolaire précisément :

La maîtresse dit qu'un être est cause de la cause de toutes les causes, que ce qui arrive est la faute de Jupiter. Je ne crois pas qu'il y ait de Grand Coupable. Je vois qu'il n'y a que des volontaires, des volontaires plus ou moins conscients, à un processus de forme impersonnelle (il pleut, il semble, il y a) et de fond imaginaire. Il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus. (76)

(Autant et plus que l'idée commune, nous importe dans ces textes, pour la profondeur de la relation Lautréamont-Ducharme, la majuscule —grandiloquente ou ironique, et sans doute les deux à la fois — attribuée là au Grand Objet Extérieur, ici au Grand Coupable.) Il s'agit donc d'affirmer fortement, violemment, contre les intrusions de la «cause première», d'un Tout-Puissant imaginaire ou non, l'autonomie absolue de la personne. À l'idée de «cause première», Réjean Ducharme ajoute celle, également classique, également scolastique, de «premier moteur», que reproduisent encore tous les manuels d'idées reçues. Bérénice Einberg fait semblant de ne pas penser à ce «premier moteur», mais c'est bien à lui qu'elle fait référence — à preuve, la question de la fin — lorsqu'elle essaie de comprendre le sien :

Le moteur qui me fait fonctionner échappe à mon intelligence et à ma volonté. Et ça m'agace. Armée d'une hache, j'ouvre le moteur. Je me rince l'œil, étudie, comprends. L'étincelle fait exploser la

gazoline. Sous la force de l'explosion, le piston s'enfonce. En s'enfonçant, le piston actionne le vilebrequin. Le vilebrequin fait tourner l'arbre, et le différentiel transmet le mouvement de l'arbre à la roue. C'est l'œuf de Colomb. Mais j'y pense: ce moteur ne m'obéit pas. Si je lui parle, il ne m'écoute pas. Il n'en fait qu'à sa tête. S'il ne m'obéit pas, à qui d'autre obéit-il? Je ne laisserai pas de telles forces mener le bal dans ma vie. (93-94)

L'autonomie, donc: un seul moteur, le sien propre; une seule volonté; une seule intelligence. À l'expression de Lautréamont: «Ma subjectivité et le Créateur, c'est trop pour un seul cerveau», répondent, chez Ducharme, des formules également péremptoires: «Être moi: être seule avec moi et bien: n'y avoir que moi.» (*Oc.*, 76) «Sous quel règne suis-je? Mon règne.» (*Oc.*, 94) «Ce qui importe, c'est vouloir, c'est avoir l'âme qu'on s'est faite, c'est avoir ce qu'on veut dans l'âme.» (*Avalée*, 31) Peut-on ne pas observer, cependant, que chez le Québécois la tension émotionnelle est moins forte, la part du jeu plus considérable? Quand elle voudra vraiment se coller avec la puissance supérieure, Bérénice Einberg l'appellera Yahveh ou plus rarement Adonai, figures fortes et terribles en lesquelles elle trouve en quelque sorte la justification de sa propre colère. Elle s'entend bien, au fond, avec ces noms de l'Ancien Testament, qui ont autant de caractère qu'elle, et le grand désastre qui se produit à la fin de *L'Avalée des avalés* vient de l'impossibilité d'adhérer même à ce qui lui ressemble le plus, de l'impossibilité de toute coïncidence avec elle-même. Le seul Dieu acceptable serait le Dieu juif, Yahveh, Adonai; et il se dérobe, malgré tous les coups que l'on essaie de lui porter. L'autre, le Dieu métaphysique, la cause première, le premier moteur, est réduit dans *L'Avalée des avalés* et autres romans à un rôle assez peu glorieux, celui de faire-valoir de l'autonomie, d'un cliché utile.

Mais ne l'était-il pas déjà, dans une large mesure, chez Lautréamont? Il faut trancher ici, ou mieux, Ducharme nous force à trancher entre deux lectures opposées de Lautréamont — encore que le mot trancher soit abusif, car il restera toujours un peu de la lecture rejetée dans celle qui sera élue. La première prend au sérieux le débat, «le plus extraordinaire et le plus violent des dialogues avec Dieu<sup>14</sup>», dit François Caradec, engagé par Maldoror le furieux, le blessé, avec un Dieu qu'il tient personnellement responsable de tous ses maux et de la méchanceté générale de l'humanité. Maldoror serait la figure la plus extrême de tous ces révoltés, ces lucifériens dont le dix-neuvième siècle offre tant d'exemples éminents. Les textes ne manquent pas, dans les *Chants de Maldoror*, pour étayer une telle interprétation; on n'a qu'à lire, à s'abandonner à la lecture:

14. François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, la Table Ronde, coll. les Vies, 1970, p. 59.

J'ai vu le Créateur, aiguillonnant sa cruauté inutile, embraser des incendies où périssaient les vieillards et les enfants! Ce n'est pas moi qui commence l'attaque; c'est lui qui me force à le faire tourner, ainsi qu'une toupie, avec le fouet aux cordes d'acier. N'est-ce pas lui qui me fournit des accusations contre lui-même? Ne tarira point ma verve épouvantable! (100)

Voilà qui est clair, semble-t-il. Dans cette optique d'ailleurs, les blasphèmes de Maldoror, sa «diffamation inouïe de la Providence», selon le mot de Léon Bloy, seraient retournables comme des gants et pourraient servir à la gloire de Dieu comme le Satan régénéré du père Hugo. C'est la thèse d'un commentateur allemand, entre autres, H. R. Linder : «Nous croyons avoir le droit d'affirmer, écrit-il, que le poète des *Chants de Maldoror*, en dépit de son apparence nihiliste et même satanique, se révèle, à qui s'est donné la peine de pénétrer plus profondément dans son œuvre, comme l'un des plus étonnants et des plus authentiques chercheurs de Dieu<sup>15</sup>». De la même façon, mais un cran plus bas, au niveau philosophique cette fois, Michel Pierssens lira dans les *Chants* — plus précisément dans le discours sur le «pou», au deuxième Chant — «un appel à la reconnaissance du «vrai Dieu», (...) puisque le pou n'est qu'un dieu de substitution, engendré par la méconnaissance du vrai comme son négatif<sup>16</sup>». Reprenons : au dieu faux, au dieu d'époque, représenté, caricaturé sous la forme du pou, Lautréamont opposerait le Dieu vrai — de sorte que son discours aurait une fonction de correction, de redressement. Les différences, entre l'analyse de Linder et celles de Pierssens, sont importantes; mais, selon l'une et l'autre, on aurait affaire, par-delà les caricatures modernistes, à un «vrai Dieu», à *de la substance*.

Il est une autre lecture possible, plus attentive au ton, à l'excès, à la bizarrerie du texte lautréamontien, qu'au message obvié ou même détourné. Relisons le texte cité plus haut, la déclaration de guerre au Créateur : il est emphatique en diable. Ces «incendies où périssaient les vieillards et les enfants» font évidemment partie de l'arsenal des clichés journalistiques; la façon dont Maldoror se prétend en état de légitime défense par rapport à une divinité extrêmement agressive suggère une scène du Grand Guignol; et en parlant de sa «verve épouvantable», il se gonfle le torse dans une attitude de défi qui serait un peu ridicule si tout le texte ne disait au lecteur qu'il se trouve devant un texte parodique, comme l'ensemble des *Chants de Maldoror*. Que cette parodie soit volontaire ou non, qu'Isidore Ducasse se soit proposé ou non de *travestir* la pensée révoltée de son époque, nous ne pouvons le savoir avec certitude, car nous ignorons à peu près tout de ses opinions personnelles; mais nous voyons comment le texte parle, comment il

15. H. R. Linder, cité par Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, 10/18, Éditions de Minuit, 1963, p. 119.

16. Michel Pierssens, *Lautréamont, Éthique à Maldoror*, Presses Universitaires de Lille, coll. Objet, 1984, p. 74.

fonctionne. Lautréamont, c'est-à-dire l'auteur des *Chants* — à distinguer de cet Isidore Ducasse qui nous échappe si complètement —, est un homme qui a d'abord affaire aux textes, qui imite, qui plagie parfois sans aucune gêne, et l'on ne s'étonnera donc pas de lire dans *Poésies II* la déclaration célèbre, déjà mise en pratique dans l'œuvre antérieure : «Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique.» (402) Qu'il ait emprunté au docteur Chenu la description du vol des étourneaux, au deuxième Chant, n'est pas le plus significatif. Il est toujours dans les textes des autres, chez les Grands Auteurs, Bossuet, Baudelaire, Byron, Dante, Flaubert, Goethe, Balzac, Homère, Hugo, Klopstock, Musset, Poe, Sade, Scott, Shakespeare, Sue (il tire son nom, par transformation, du *Lautréamont* d'Eugène Sue), Wagner, et sans doute beaucoup d'autres. À la culture du lycée — au Québec, on dirait : du Cours classique —, aux relents des classes de rhétorique et de philosophie, s'ajoutent les lectures plus audacieuses du jeune homme de lettres, du poseur, du romantique attardé. La merveille est que tout cela, tout ce bagage littéraire, chez Lautréamont vire instantanément au cliché. Tout, et Dieu au premier chef, le Grand Objet Extérieur, la Cause des causes, le Premier Moteur, le Grand Épouvantail.

## CONTRE NATURE

Le Dieu de Réjean Ducharme, du moins quand il ne s'appelle pas Adonaï, quand il ne vient pas des profondeurs les plus archaïques rappeler peut-être une croyance enfouie, est assurément plus près du Dieu-cliché, du Dieu prêt-à-porter de Lautréamont, qu'il ne témoigne d'une crise spirituelle ou religieuse, et d'ailleurs aucun critique ne s'y est trompé. On ne cogne pas sur Dieu, on n'a pas à se révolter contre lui, durant les années soixante, au Québec, sous le règne de la Révolution tranquille : il s'est retiré sur la pointe des pieds, sans faire d'histoires, laissant toute la place à ceux qui voulaient *faire de l'histoire*. En fait, l'apparition de son nom dans l'œuvre de Réjean Ducharme provoque une sorte d'étonnement : de quel combat d'arrière-garde s'agit-il là ? À l'époque de Lautréamont, le Dieu-cliché conservait de la vigueur, était nourri d'alluvions intellectuelles diverses et constituait l'enjeu d'un grand débat entre la pensée laïque et une religion solidement conservatrice. Mais qu'est-ce que «Dieu» peut encore signifier au temps de Réjean Ducharme ? Il fait partie de ces grandes formes vides, de ces grands récits usagés qui se réemploient dans l'œuvre de Ducharme, l'épopée (*La Fille de Christophe Colomb*), la chanson de geste (*L'Océantume*), le roman de la passion absolue (*Le Nez qui voque*), pour nourrir moins une nostalgie qu'une immense déception, une colère devenue le principe moteur par excellence de la vie, de l'écriture. Dieu n'est pas tant l'objet de cette révolte que son prétexte, comme le dit Maurice Blanchot à propos de Lautréamont : «Lautréamont que son défi met parfois un peu au-dessus ou au-dessous de Dieu, le plus souvent à égalité avec lui, a en réalité besoin de cet adversaire supérieur

pour s'exercer à un combat où il se dépassera lui-même<sup>17</sup>». Lautréamont a besoin de Dieu, de l'image de Dieu, pour pratiquer la méchanceté créatrice.

J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était né méchant: fatalité extraordinaire! Il cacha son caractère tant qu'il put, pendant un grand nombre d'années; mais, à la fin, à cause de cette concentration qui ne lui était pas naturelle, chaque jour le sang lui montait à la tête; jusqu'à ce que, ne pouvant plus supporter une pareille vie, il se jeta résolument dans la carrière du mal... atmosphère douce! (37-38)

La méchanceté, lorsqu'elle apparaît chez les héroïnes de Ducharme, se donne également comme une fatalité, une malédiction. Iode Ssouvie demande:

Pourquoi faut-il que je hâisse tant? Pourquoi ces envies de vengeance, de faire mal, que j'ai? De qui, de quoi, de quel crime faut-il que je me venge s'il faut pour ne pas devenir folle que je me venge? (*Oc.*,47)

Et, quelques pages plus loin, elle proclame:

Etre craint, terrifier, horrifier, stupéfier, menacer, être dangereux, faire mourir de peur; voilà ce qu'il faut. (73)

Dans *L'Avalée des avalés*, une Bérénice Einberg plus raisonneuse développera:

Je ne suis pas responsable de moi et ne peux le devenir. Comme tout ce qui a été fait, comme la chaise et le calorifère, je n'ai à répondre de rien. (142)

On a reconnu le thème de la privation d'autonomie, lié à celui de l'omnipotence du Créateur; il sert maintenant à justifier l'irresponsabilité:

Quand on a été fait indifférent, méchant et dur, on ne peut être sensible, charitable et doux. Comment les choses peuvent-elles vous faire mal si elles ne vous font rien! On peut résister à sa méchanceté mais on reste méchant. On peut tendre vers la douceur mais la pierre reste dure. Celui qui aime le vin ne peut pas ne pas aimer le vin. Celui qui n'aime pas le vin ne peut pas aimer le vin. On est fait. C'est fini. On est calorifère. On ne peut rien y changer. Les êtres humains sont les seuls calorifères pouvant ruer dans leurs brancards, leurs formes (142).

Puisqu'on n'est pas responsable, puisqu'on n'y peut rien, aussi bien se livrer sans retenue et sans remords à la passion de destruction qu'on a reçue à la naissance.

17. Maurice Blanchot, cité par Caradec, *op. cit.*, p. 61.



J'ai le goût d'arracher des ongles avec des tenailles, de scier des oreilles avec un rasoir, de tuer des êtres humains et de pendre leurs cadavres aux cimaïses de mes murs pour en faire une guirlande. J'ai le goût de brûler des campagnes, de bombarder des villes. J'ai le goût de secouer la nappe des océans, de pousser les continents les uns contre les autres, de traverser l'univers sur les étoiles comme on traverse un torrent sur les roches. (143-144)

Saint-Denys-Garneau, encore : « Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches... » Mais surtout Lautréamont, toujours Lautréamont, et les cruautés sensationnelles de son Maldoror :

On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh ! comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure, et, avec les yeux très ouverts, de faire semblant de passer suavement la main sur son front, en inclinant en arrière ses beaux cheveux ! Puis, tout à coup, au moment où il s'y attend le moins, d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle (...) (42).

D'un côté comme de l'autre sans doute on *exagère*, mais pas tout à fait dans le même sens : Lautréamont, en suivant à la lettre le modèle du roman noir, particulièrement abondant en sévices de toutes sortes ; Ducharme, en dépassant d'emblée toute mesure concevable. Crise d'adolescence, si l'on veut, dans ce dernier cas, celui de Bérénice Einberg ; mais quand, à la fin de *L'Avalée*, elle se cachera derrière son amie Gloria pour faire, cyniquement, qu'elle soit tuée à sa place, un critique aussi bien habitué que Maurice Nadeau aux cruautés et autres excès de la littérature moderne, aura un mouvement de recul : « Cette provocation passe les bornes (...). Heureusement que Bérénice est trop parfaite dans la relation amour-haine pour passer la rampe du roman et que la plupart de ses hauts faits fournissent à l'auteur l'occasion de s'ébattre en chien fou dans un langage savoureux, cru, inspiré, qui constitue son principal et prodigieux mérite<sup>17</sup> ». Qu'est-ce à dire, sinon que, pour parler de Bérénice Einberg — et de Maldoror, bien sûr —, la psychologie n'est pas suffisante ? Et que, comme la cruauté divine qui semble la provoquer, celle de l'un et l'autre personnage est en quelque sorte *cousue de fil blanc* ? qu'elle n'est pas *naturelle* ?

Insistons sur ce dernier mot. Il est d'une fréquence remarquable chez Lautréamont et chez Ducharme, presque toujours accompagné de la négation :

Le pélican, dont le généreux pardon m'avait causé beaucoup d'impression, parce que je ne le trouvais pas naturel (...). (*Chants*, 276)

Le chien se met à pousser un lugubre aboiement, car il ne trouve pas cette conduite naturelle (...). (334)

Une clarté d'aquarium baigne la ville, une clarté vide, une clarté muette et immobile, une clarté comme je n'en ai jamais connu et

17. Maurice Blanchot, cité par Caradec, *op. cit.*, p. 61.

que, comme Constance Chlore, je ne trouve pas naturelle. (*L'Avalée*, 166)

— Tu m'aimes trop, Bérénice. Et puis tu n'es pas naturelle...

— Je suis surnaturelle, dis-je, caressant son front du bout du doigt, fermant ses yeux comme on ferme les yeux à un mort, voulant qu'il se taise et s'endorme<sup>18</sup>. (137)

Ni la méchanceté ni le Dieu qui en est la cause ne sont, chez Lautréamont et chez Ducharme, *naturels*. Ils ne demandent pas à être crus, trop arbitraires, trop excessifs l'un et l'autre pour entrer dans le champ du vraisemblable; ils appartiennent à la fiction, c'est-à-dire à ce qui est fabriqué, ce qui est inventé, à cela que dans son célèbre dialogue avec Asie Azothé, Iode Ssouvie appelle «le faux» (*Oc.*, 112), par opposition à toute vérité et à toute image reçues. Chez Lautréamont, le thème de l'anti-nature ou de la sur-nature a une généalogie précise, de même que chez Rimbaud et Mallarmé: il remonte en droite ligne à Baudelaire, dont le texte apparaît d'ailleurs souvent dans les *Chants de Maldoror*. On n'a qu'à ouvrir au hasard ou presque les *Oeuvres complètes* du poète, ou mieux de l'essayiste, du critique, du diariste, pour y trouver les expressions diverses de son refus du «monde naturel<sup>19</sup>», et l'on se souviendra particulièrement de la phrase de *Mon cœur mis à nu*, qui n'est pas à mettre au compte d'une simple misogynie: «La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable<sup>20</sup>». Il s'agit de s'extraire du romantisme, de son écœurante complicité avec la nature, mais Baudelaire ne vise pas que la correction d'un excès, le retour à quelque forme d'équilibre; il dit la brisure moderne entre cet ensemble de données qu'on appelle la nature et le texte obligé d'être toujours nouveau, toujours en rupture, étrangement libre par rapport à ce qu'il prétend raconter, reproduire. Écrire, désormais, c'est moins dire que faire.

Comme le mauvais élève, le plagiaire, le collégien mauvaise tête qu'il est, Lautréamont fera de l'idée baudelairienne une application maniaque, mettant en scène dans les *Chants de Maldoror* d'in vraisemblables fantasmagories textuelles, des *horreurs* vraiment, présentées comme telles avec toutes les indications d'origine, et dans les *Poésies* faisant vaciller l'idée même de vérité — homologue à celle de nature — en introduisant ou en supprimant des négations dans les pensées des auteurs scolaires les plus respectés, Vauvenargues, Pascal, La Rochefoucauld. Dans cette guerre au naturel, au donné, Réjean Ducharme n'est pas en reste: dans *La Fille de Christophe Colomb*, il conduit l'héroïne à l'hôpital pour la faire soigner, parce qu'elle s'est fait dévorer les mains, les joues, les yeux, les bras et les jambes par l'irascible Rasoir Électrique.

18. Maurice Nadeau, *la Quinzaine littéraire*, 1<sup>er</sup>-15 octobre, 1966.

19. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 1214.

20. Baudelaire, *op. cit.*, p. 1272.

À l'hôpital, avec des outils électroniques,  
 Ils font plus que réparer ce qu'elle a de brisé.  
 Ils remplacent ses poumons par des pneumatiques  
 (...)
   
 Ils prennent ses reins, qui sont intacts,  
 Et ils les donnent à un éleveur d'automobiles.  
 (...)
   
 Ses ovaires n'ont subi aucune morsure.  
 Ils les prennent et les soudent à une bête de cinéma.  
 (...)
   
 Ils lui ont posé des yeux kaki et des jambes jaune citron.  
 Ils l'ont arrangée avec ce qu'ils avaient de plus mauvais.  
 (...)
   
 Elle est noire comme du jais. Avant, elle était blonde.  
 Elle avait une voix de sirène. Elle ne fait que bégayer. (99-100)

Ainsi refaite, morceau par morceau, Colombe Colomb devient un vrai personnage de Réjean Ducharme : plus une once de nature en elle, elle n'est que prothèse, artifice.

En prenant parti, et de façon aussi catégorique, contre la nature, le romancier ne fait-il que reprendre au Québec, un siècle plus tard, la charge lauréatmontienne, en l'accommodant au goût du jour? Essayons autre chose. Lauréatmont part d'une surabondance, d'une saturation verbales; depuis le début du dix-neuvième siècle, en France, les Grands Signes ont servi à toutes les sauces, composant une seconde nature aussi dense, aussi *vraie* que la première. Réjean Ducharme au contraire part d'une situation de rareté : à l'époque de la Révolution tranquille, le mot « Dieu » est presque complètement sorti de l'usage, et celui de « nature » — qui avait enchanté les régionalistes d'autrefois, poètes, romanciers et théoriciens mêlés — ne se porte guère mieux. Mais ne reste-t-il pas beaucoup de cet idéal de nature dans un *naturel humain*, défini par la spontanéité, la liberté des esprits, des instincts, du langage, auquel les nouvelles générations accordent toutes leurs faveurs? C'est d'ailleurs ainsi, comme l'expression d'une révolte juvénile éminemment naturelle, et par là si sympathique, si touchante, qu'une partie de la critique a reçu les premiers romans de Réjean Ducharme. Nous voici enfin devenus, dit la Révolution tranquille, une *société normale*; le Québec, après tant d'années d'une vie incomplète, entre enfin dans l'histoire au même titre que les autres nations, il va se prendre en main, gérer ses affaires. Il est dans l'ordre des choses, il est naturel que les choses se passent ainsi. Dans une telle conjoncture, évidemment, les Grands Signes ne sont pas recevables. Si l'on veut s'en servir, il faudra les importer : Dieu-Yahveh, Dieu-Adonai, Dieu-Capone, avec la cruauté, la violence qu'ils pratiquent eux-mêmes et inspirent à l'homme; les grandes formes littéraires de l'ancien temps, de l'épopée à la chanson de geste; ou encore, dans le passé québécois, l'extrême passé québécois, celui que tout le monde veut oublier, la figure étrange de Marie de l'Incarnation. Il ne s'agit pas de croire, de se redonner à croire. Ces grandes figures, aussi peu *naturelles* que pos-

sible, Réjean Ducharme les jette en travers d'une normalité qui, vouée au progrès tous azimuts, prétend faire l'économie de la souffrance, de la mort, du tragique. Le tragique ducharmien est «faux», comme celui de Lautréamont; en cela, il porte un défi à la normalité, au naturel, qui ont dans le Québec contemporain une signification particulière.

#### «CEPENDANT, J'AI BESOIN D'ÉCRIRE...»

Dieu, tout de même, ce n'est pas rien. Il a beau être réduit au rang de fantoche, de fantasme, se plier à toutes les fantaisies de représailles sanglantes ou ironiques de l'écrivain, de l'auteur, du provocateur, il exerce une pression énorme sur le texte, très précisément dans la mesure où il est ainsi combattu. Or, ce qui est malmené dans les *Chants de Maldoror* sous le nom de Dieu, c'est, dit Michel Deguy, «le Maître de la Représentation<sup>21</sup>», la cause et la raison non seulement de l'homme mais du texte même, de sa rhétorique, de son argumentation, de son imagerie, celui qui détient «le secret de fabrication de la poésie (la loi de la figure)<sup>22</sup>». Victor Hugo, maître incontesté du discours poétique au dix-neuvième siècle, l'appelait «la bouche d'ombre» — que Lautréamont travestira en «vagin d'ombre» (165). Mais si on lui «abîme le portrait», pour reprendre l'expression de Michel Deguy, si on le défigure, il ne semble pas qu'on puisse s'en débarrasser complètement. C'est ce dont s'aperçoit Lautréamont lorsqu'il commence d'écrire le deuxième Chant: «Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant... instrument arraché aux ailes de quelque pygargue roux! Mais... qu'ont-ils donc mes doigts? Les articulations demeurent paralysées, dès que je commence mon travail.» (95) Pour bien comprendre ce qui se passe, il n'est peut-être pas inutile de quitter le comte de Lautréamont pour rejoindre Isidore Ducasse dans les aléas de la carrière littéraire.

En août 1868, Isidore Ducasse, installé dans les beaux quartiers de Paris pour se faire écrivain, grâce à la générosité de son père, diplomate à Montevideo, fait publier à ses frais, sans nom d'auteur, le premier des *Chants de Maldoror*, sous le titre qui sera plus tard celui de l'ensemble. Puis il envoie le même texte à Bordeaux, où un certain Évariste Carrance organise un concours littéraire dont les meilleurs textes seront publiés — à compte d'auteur, toujours — dans un recueil intitulé *Parfums de l'âme*. Le premier Chant y paraît, anonymement, en janvier 1869. Le succès n'est pas foudroyant. Isidore Ducasse a fait des efforts pour que sa première brochure ait du retentissement, il a écrit une lettre à quelques critiques, il a même fait paraître une annonce dans un journal, mais il n'a recueilli d'écho que dans une obscure publication, *La Jeunesse*: «Le premier effet produit par la lecture de ce livre est l'étonnement: l'emphase hyperbolique du style, l'étrangeté sauvage, la

21. Michel Deguy, *Figurations*, Gallimard, coll. le Chemin, 1969, p. 256.

22. Michel Deguy, *op. cit.*, p. 257.

vigueur désespérée d'idées, le contraste de ce langage passionné avec les fades élucubrations de notre temps, jettent d'abord l'esprit dans une stupeur profonde<sup>23</sup>». Bien vu, mais de peu d'effet. Le premier Chant paraîtra une troisième fois (mais le verbe paraître n'est pas tout à fait juste, puisque le livre ne sera jamais mis en librairie) quelques mois plus tard, accompagné cette fois des cinq autres parties des *Chants de Maldoror*, et l'on peut penser avec Maurice Blanchot que c'est à ce moment-là seulement, ou dans l'intervalle qui sépare les deux dernières publications, qu'Isidore Ducasse devient l'auteur, l'écrivain dont nous nous occupons aujourd'hui. Un des signes de cette transformation est la disparition, d'une édition à l'autre, du nom d'un condisciple de lycée, Georges Dazet, pour qui Ducasse avait eu une affection un peu spéciale. Il occupait beaucoup de place dans la première brochure, le cher ami; dans l'anthologie bordelaise, son nom est réduit à l'initiale D.; et dans l'édition complète, il disparaît ou est caché sous des comparaisons implicites qui ne sont pas toujours très obligeantes. Ainsi, dans la dernière strophe, il est remplacé par l'«*acarus sarcopte*», dont le dictionnaire ne donne pas une très haute idée. Peu nous importent les raisons circonstanciées qui ont amené Ducasse à cacher ainsi Dazet : l'effet de texte est net, c'est la disparition du biographique, du personnel. Ducasse devient Lautréamont lorsqu'il raye le nom de Dazet, et qu'*il décide de continuer*. Écrire, c'est continuer, tirer les conséquences du premier jet, s'enfoncer dans le travail du texte. C'est à ce moment, au début du deuxième Chant, que Lautréamont rencontre la difficulté, l'obstacle majeurs. Quelque chose, ou quelqu'un — c'est plutôt Quelqu'un — l'empêche d'écrire. Ses doigts sont paralysés. Il a beau revendiquer l'écriture comme un droit naturel, un droit de l'homme, rien n'y fait :

Cependant, j'ai besoin d'écrire... C'est impossible! Eh bien, je répète que j'ai besoin d'écrire ma pensée: j'ai le droit, comme un autre, de me soumettre à cette loi naturelle... Mais non, la plume reste inerte!... (95)

Survient, dans une imagerie extrêmement, exagérément romantique, un orage furieux, avec tonnerre et éclairs, dont le message est rapidement décrypté:

Pourquoi cet orage, et pourquoi la paralysie de mes doigts? Est-ce un avertissement d'en haut pour m'empêcher d'écrire, et de mieux considérer ce à quoi je m'expose, en distillant la bave de ma bouche carrée? Mais, cet orage ne m'a pas causé la crainte. Que m'importerait une légion d'orages! Ces agents de la police céleste accomplissent avec zèle leur pénible devoir, si j'en juge sommairement par mon front blessé. Je n'ai pas à remercier le Tout-Puissant de son adresse remarquable (...).(95-96)

23. Cité par Caradec, *op. cit.*, p. 141.

Mille Milles, le personnage-écrivain de l'œuvre de Ducharme, n'habite pas ce roman noir, ne fréquente pas ces hauteurs métaphysiques. Il consigne, jour après jour, les menus événements de la vie qu'il mène à Montréal avec son amie Chateaugué, en attendant le «branle-bas» qu'ils ont promis de commettre ensemble pour échapper à la pourriture de l'âge adulte, nouveaux Tristan et Iseult. Sur la voie de l'écriture, ce n'est pas l'interdiction qu'il rencontre mais une profonde lassitude, le sentiment de l'à-quoi-bon.

J'écris. Comme c'est ridicule! Pourquoi est-ce que je ne jette pas cette plume au panier? Cette encre, pourquoi est-ce que je ne la bois pas? L'ordre est revenu dans la chambre et, bientôt, ce sera l'aube. Nous ne quitterons pas cette chambre. (76)

En cela, Réjean Ducharme est moins près du Lautréamont du deuxième Chant que de celui du sixième, qui, passé les grandes crises spirituelles, entrevoit l'écriture comme une sorte de désert, une pénible besogne à continuer malgré tout, avec de l'encre, du papier:

Avant d'entrer en matière, je trouve stupide qu'il soit nécessaire (je pense que chacun ne sera pas de mon avis, si je me trompe) que je place à côté de moi un encrier ouvert, et quelques feuillets de papier non mâché. De cette manière, il me sera possible de commencer (...). (317)

C'est, de part et d'autre, le même dénuement; l'Autorisation a été retirée, et l'on se trouve dans un langage privé de raison nécessaire, livré à l'arbitraire. L'analogie universelle, dont le «Maître des représentations» était le garant et qui se survivait encore il y a peu dans les correspondances baudelairiennes, disparaît dans l'infinie liberté de la comparaison.

Les surréalistes se sont fait quelques illusions assez graves là-dessus, qui ont vu dans les «beaux comme» de Lautréamont, et notamment dans le superbe «beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie» (322), l'ouverture de possibilités de trouvailles inouïes dans le tissu du monde. C'est le tissu même, dans le «comme» lautréamontien, qui est déchiré. Un petit exemple le fera voir. Partons du *Père Goriot* de Balzac, que l'auteur des *Chants de Maldoror* a lu et corrigé comme il l'a fait pour tant d'œuvres de son époque et des précédentes.

Au début du roman, Balzac compare son récit à une descente dans les Catacombes: «La rue Neuve-Sainte-Genève surtout est comme un cadre de bronze, le seul qui convienne à ce récit, auquel on ne saurait trop préparer l'intelligence par des couleurs brunes, par des idées graves; ainsi que, de marche en marche, le jour diminue et le chant du conducteur se creuse, alors que le voyageur descend aux

Catacombes<sup>24</sup>.» La comparaison est obscure, un peu biscornue comme cela se produit souvent chez Balzac, mais celui-ci en est évidemment content puisqu'il s'écrie aussitôt: «Comparaison vraie!» Passons chez Lautréamont. Dans la douzième strophe du premier Chant, celle du fossoyeur, on lit cette phrase (nous soulignons):

Il ne faut pas qu'un doute inutile tourmente ta pensée: toutes ces tombes, qui sont éparses dans un cimetière, comme les fleurs dans une prairie, *comparaison qui manque de vérité*, sont dignes d'être mesurées avec le compas serein du philosophe. (79)

En fait, ce n'est pas le caractère menteur ou excessif de la comparaison, de telle comparaison, que Lautréamont dénonce ici; en faisant référence à Balzac, en reproduisant négativement l'exclamation balzacienne, il laisse entendre que toute comparaison peut être déclarée vraie ou fausse, que rien n'en assure la validité.

On a beaucoup glosé sur le traitement que Ducasse fait subir aux pensées de Vauvenargues, Pascal et La Rochefoucauld dans *Poésies II*, mais il faut observer que le travail était commencé dès le premier *Chant de Maldoror*. Quand il transforme par exemple telle affirmation de Pascal: «La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable» de la façon suivante:

L'homme est si grand, que sa grandeur paraît surtout en ce qu'il ne veut pas se connaître misérable (394),

Ducasse n'oppose pas une vérité (la sienne) à une fausseté (celle de Pascal), mais il détache la maxime de toute vérité, de toute nécessité stables, il l'abîme dans l'indifférence du retournement. Il en va de même pour la petite phrase de Balzac et le désaveu que Lautréamont lui fait subir. Il ne s'agit donc pas, en insérant la négation, de porter un jugement sur la comparaison de Maldoror; il ne s'agit même pas de contredire Balzac, sur le terrain de la vérité; tout simplement, tout radicalement, la comparaison même, en tant que telle, est déclarée inopérante ou plutôt arbitraire, lisible indifféremment à l'endroit ou à l'envers.

N'en va-t-il pas de même dans le texte de Iode Ssouvie?

Un autre petit affreux lèche le visage de Asie Azothé comme la chatte lèche son petit. Mais, la langue du lécheur ressemblant bien plus à celle d'une vache qu'à celle d'une chatte, ma comparaison est loin d'être juste (*Oc*, 183)

Ce n'est pas d'abord par souci de précision que la narratrice, ici, corrige sa première comparaison, bien qu'en effet la langue de vache soit plus indiquée qu'une langue de chatte. La nuance est si mince, si peu importante, que l'accent porte essentiellement sur la comparaison elle-même,

24. Balzac, *la Comédie humaine, Études de mœurs: Scènes de la vie privée*, II, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1951, p. 848.

l'acte de comparaison, et non sur la justesse de ses termes. Quelques pages plus haut, Iode Ssouvie avait déjà dit ce qu'elle pensait de la comparaison :

Asie Azothé est belle comme une mirabelle. (Il n'est pas nécessaire que les comparaisons de ce genre ne clochent pas, monsieur. Quand on dit d'une fille qu'elle est «belle comme...» tout le monde devine qu'on veut dire qu'elle est très belle.)» (158)

Ainsi Réjean Ducharme s'embarque à son tour dans cette histoire du «comme», de la comparaison, du tissu conjonctif, qui est la grande affaire des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*, et qui découle très logiquement de la mise au rancart, au magasin des accessoires, de la grande figure du Créateur. Il faut un Dieu, un Tout-Puissant, un Yahveh, pour faire un monde de l'infinie diversité des idées, des sentiments, des images, des choses, pour permettre que se fassent entre elles des comparaisons nécessaires. S'il se transforme en simple marionnette...

Mais l'affaire n'est pas simple.

## L'AFFAIRE DU «COMME»

Que la comparaison, et la métaphore qui l'accomplit en la cachant, soit la grande affaire de Lautréamont et de Réjean Ducharme, cela se voit d'abord à ce que l'un et l'autre ne cessent d'en parler. Lautréamont, en cela, est extrêmement abondant : «j'aime cette comparaison» (54), «j'use de cette comparaison» (63), «J'avais, au moins, un terme de comparaison» (155), «que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales» (218), «la comparaison judicieuse» (218), «j'ai comparé les piliers aux épingles» (220), «le sympathique emploi de la métaphore» (253), «ma narquoise comparaison» (298), «la saponification des obligatoires métaphores» (334)... Parler ainsi de la comparaison c'est la détruire, c'est détruire la confiance sur laquelle elle repose, en l'exhibant comme l'artifice rhétorique qu'elle est ; la rhétorique, on le sait, est toujours l'objet des plus noirs soupçons. Réjean Ducharme fait souvent de même, comme on l'a vu par quelques exemples tirés de *L'Océantume* ; dans la grande parodie qu'est *La Fille de Christophe Colomb*, il mettra cartes sur table :

Si vous n'aimez pas mes comparaisons, retournez le livre. On se fera un plaisir de vous rendre vos trois dollars et deux. (134)

Alors? Mes métaphores? On déteste? On n'a qu'à s'en aller. D'ailleurs, mes sémaphores sont encore pires. (182)

Du discours sur la comparaison — qui est donc, implicitement, une prise de distance critique — à la mise en cause de la comparaison, chez Ducharme comme chez Lautréamont, il n'y a qu'un pas. Et c'est tout l'édifice de l'esthétique, de la littérature, qui du coup semble lézardé. «Les arts, dit l'auteur de *La Fille de Christophe Colomb*, ont besoin que quelqu'un leur torde le cou.» (43) On connaît, aussi bien, les colères



de Iode Ssouvie contre les œuvres d'art de sa mère Ina, et le désespoir qui surprend Bérénice Einberg devant le «visage trop beau» de la sienne. Parlez de la comparaison, du «comme», et vous en serez bientôt rendu au «beau comme», c'est-à-dire à massacrer l'idée première de toute construction d'art: «beaux comme des squelettes qui effeuillent des panoccos de l'Arkansas» (238), «beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore...» (322), «Beau comme le vice de conformation congénital des organes sexuels de l'homme» (339), «beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection...» (322). Ces insultes superbes à la beauté, contemporaines des premiers versets d'*Une saison en enfer* («J'ai assis la Beauté sur mes genoux...»), quel lecteur ne les garde en mémoire? C'est qu'elles ont elles-mêmes, bien sûr, une sorte paradoxale de beauté, une «beauté convulsive» dirait André Breton; et cela devrait nous avertir que dans les *Chants*, l'exhibition — comme celle d'une vendeuse de charmes dans une vitrine d'Amsterdam ou de Bruxelles — et la critique de la comparaison ne se réduisent pas à un simple rejet.

La question de la comparaison s'annonce, dès la première strophe des *Chants*, par l'hypertrophie. Dans cet avertissement au lecteur, de convention toute classique, Lautréamont prévient ce dernier qu'il vient d'entrer dans un livre dangereux, scandaleux, et qu'il serait peut-être plus sage de diriger ses «talons en arrière et non en avant», c'est-à-dire d'abandonner la lecture. Il continue:

Écoute bien ce que je te dis: dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle; ou, plutôt, comme un angle à perte de vue de grues frileuses (...). (35-36)

À partir de là, la comparaison entre le lecteur et la grue s'enfle démesurément, acquiert une autonomie très considérable par rapport à l'idée qui lui a donné naissance, et qu'on ne retrouvera qu'une page plus loin. Dans ce premier exemple, toutefois, la structure logique de la comparaison demeure à peu près intacte, malgré tout. Il n'en sera pas de même à la huitième strophe, la strophe célèbre des chiens «au clair de la lune» — en souvenir de la chanson, bien sûr —, où la quantité même des comparaisons introduira, presque fatalement, un dérèglement. Ainsi les chiens

se mettent à aboyer, tour à tour, soit comme un enfant qui crie de faim, soit comme un chat blessé au ventre au-dessus d'un toit, soit comme une femme qui va enfanter, soit comme un moribond atteint de la peste à l'hôpital, soit comme une jeune fille qui chante un air sublime (...). (48)

La dernière comparaison, on l'aura noté, ne laisse pas d'être légèrement désobligeante. Mais elle est moins désobligeante qu'impertinente. Ici, non seulement le comparant s'éloigne étrangement du comparé, mais la machine à comparer elle-même s'emballe et s'émancipe, devenant si libre qu'elle peut, à la lettre, produire n'importe quoi.

C'est ainsi, par la répétition du «comme», par l'accumulation, que la comparaison chez Réjean Ducharme s'émancipe :

Elle bat les oreillers comme si elle mesurait six pieds et pesait deux cents livres. Puis, comme s'il s'agissait de la prise de Louisbourg (...). (*Oc.*, 57)

C'est aussitôt qu'il faut cesser de faire le tour de ses chaises comme Anneessens (tourneur belge de chaises de style espagnol), comme un rond-de-cuir, comme un trompe-la-vie, comme un concierge antillais, comme un marchand de meubles chinois. (*Oc.*, 150)

Chat Mort parle de l'amour comme d'un village fortifié, comme d'un refuge où n'atteint aucun mal, comme d'un havre de béatitude, comme d'une enclave luxuriante, qu'abrite un toit mouvant de pinsons et de bouvreuils. (*Avalée.*, 30)

J'ai le dos froid comme du sucre froid et le visage chaud comme du sucre chaud. Les tempes m'élancent comme du sucre d'orge. (*Avalée.*, 95)

On notera que la comparaison n'est pas toujours impertinente. Ce serait systématiquement, ce serait surréaliste, et le système serait reconduit par la négation même, par un contraire qui lui ressemblerait comme un frère. Il serait trop simple, et résolument inefficace, de désavouer la comparaison; il faut la livrer aux aventures du langage, de la redondance, du calembour, en même temps qu'au simple non-sens. Non pas tant désavouer que dénouer. Il y a, chez Lautréamont comme chez Ducharme, un plaisir, un enthousiasme du «comme», plus immédiatement sensible chez le deuxième.

Je danse et tourbillonne comme une meute de papillons blancs autour d'un fanal. J'arrache d'un coup de bras la porte de la chambre de Christian. Je cours me jeter sur son lit comme on court se jeter dans le fleuve. Comme une balle, je bondis et rebondis dans la plaine où il dort. Christian! Christian! Je hurle et gesticule comme les Indiens sur le sentier de la guerre. Couvertures, draps et courtines volent dans la chambre comme des fantômes dans une maison hantée. (*Avalée.*, 26)

Ainsi délivrés du naturel, de l'obligation de signifier le monde au sein de l'analogie universelle, les mots ne sombrent pas dans la neutralité ou l'indifférence, comme on aurait pu le penser, comètes folles perdues dans l'espace du langage. Ils y inscrivent un violent appel, l'appel du sexe sans phrases, sans aura, sans magie.

Il y aurait beaucoup à dire sans doute sur cette «machine à coudre» et ce «parapluie» qui, dans la comparaison la plus célèbre de Lautréamont, se rencontrent — pour quoi faire, donc? — sur une «table de dissection»... Et d'autre part nous verrons le «comme» ducharmien se transformer en un «Kommm!» violemment érotique lorsque Mille Milles perdra l'espoir de vivre avec Chateaugué un amour purement platonique: «Viens! Viens! Viens! Kommm! Kommm! Kommm! Kommm! Kommm! Kommm!» (126) Le sexe parle franc, et c'est la

supériorité qu'il a sur l'effusion romantique, qui joue sans cesse le double jeu de la chair et de l'esprit, du désir et de la pureté. Mais il y a aussi la saleté du sexe :

Je suis laid. Je suis sale, très sale. Je pue. Je me hortensesturbe. Je suis veule et hypocrite. Je n'aime personne. Je vous hais autant que je me hais. Je vous veux tous du mal, vous voulez tous pourrir de mal. (*Nez*, 127)

Sur la «haine» que proclame la «bouche carrée» de Maldoror, on en sait déjà plus qu'il ne faut; sur la saleté, voici — entre de nombreux exemples possibles :

Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé ma peau, couverte de pus jaunâtre. (233)

Et ainsi de suite...

## LE ROMAN, LE SEXE

Nous voici dans le roman. Nous voici dans la «pornographie». Mille Mille, narrateur du roman le plus romanesque de l'œuvre de Réjean Ducharme, parce qu'il reprend les ingrédients essentiels du genre depuis Tristan et Iseult : la passion, l'interdiction et la mort, ne tarde pas à percevoir le rapport entre roman et sexe :

Les Américains vont droit au but : *sex*. Ils n'ont pas le sens des vaines subtilités. Sur la couverture de tous les romans en provenance du Sud, il y a le mot *sex*, il y a une femme déshabillée ou à peu près, il y a une femme en état d'orgasme ou à peu près. Ainsi, les hortensesturbeurs les moins au courant, les moins instruits, savent à quoi s'en tenir, aussitôt. Cela saute au visage; c'est un bon roman, il n'y a même pas moyen de se demander si oui ou non c'est un bon roman. (48)

Le comte de Lautréamont raisonne de la même façon lorsque, au début du sixième Chant, il décide d'utiliser «les ficelles du roman» (313). Tout, dans la préface qu'il donne à son «roman de trente pages», parle d'une réduction, non pas explicitement au sexuel comme chez Ducharme, mais au corporel, au physiologique : il s'agit de donner à ses personnages «une puissance moins abstraite» (314).

La vitalité se répandra magnifiquement dans le torrent de leur appareil circulatoire, et vous verrez comme vous serez étonné vous-même de rencontrer, là où d'abord vous n'aviez cru voir que des entités vagues appartenant au domaine de la spéculation pure, d'une part, l'organisme corporel avec ses ramifications de nerfs et ses membranes muqueuses, de l'autre, le principe spirituel qui préside aux fonctions physiologiques de la chair. Ce sont des êtres d'une énergique vie qui, les bras croisés et la poitrine en arrêt (...). (314)

On reconnaît l'ancien étudiant bûcheur du lycée de Pau, qui se souvient de ce qu'il a appris en classe de rhétorique et en classe de sciences, et ne perd jamais une occasion de faire montre de son savoir. Il connaît les préceptes du naturalisme, le mouvement littéraire le plus récent, qui fait fureur à Paris. Il a dévoré le «roman noir», celui des Sue, des Maturin, mais les personnages qu'il s'apprête à mettre en scène ne sont, dit-il, ni des «personnalités fictives» ni des «cauchemars». Ils apparaissent au monde le plus réel, au monde concret :

Vous toucherez avec vos mains des branches ascendantes d'aorte et des capsules surrénales; et puis des sentiments! (314)

Les ambitions scientifiques du naturalisme sont ici portées à leur plus haut point d'incandescence: il sera bientôt question de synthèse et d'analyse («mon intention est d'entreprendre, désormais, la partie analytique»), de «théorème», d'observation :

racontant ce que j'aurai vu, il ne me sera pas difficile, sans autre ambition que la vérité, de les justifier. (316)

S'agirait-il donc, au début de ce sixième Chant, de quitter les paysages fantastiques du romantisme pour s'engager dans les voies sévères de l'observation, du vraisemblable? On verra bientôt qu'il n'en est rien. Lautréamont parlait tout à l'heure de «principe spirituel» et il annonce aussitôt après qu'il s'apprête à «boucler (s)a valise et (s)e mettre en marche pour les contrées de l'imagination»: avis aux «sincères amateurs de la littérature» (315)! Le ton emphatique, la surcharge verbale le disent aussi bien: le roman qu'on s'apprête à lire — et qui sera aussi peu réaliste que possible, rempli d'événements fantastiques —, de même que la préface des premières pages, participent de la caricature. Le «principe spirituel», c'est-à-dire l'«imagination», c'est-à-dire le principe même de la fiction, n'ordonne pas le flux des observations naturalistes mais au contraire le dérègle, faisant régner l'arbitraire dans ce qui semble relever de la nécessité la plus impérieuse, la réalité scientifiquement observée.

Aussi bien, il serait erroné de lire une contradiction forte entre la déclaration sur le roman qui apparaît dans les premières pages du sixième Chant :

Espérant voir promptement, un jour ou l'autre, la consécration de mes théories acceptée par telle ou telle forme littéraire, je crois enfin avoir trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure: puisque c'est le roman! (316)

et celle, bien connue, de *Poésies I*:

Le roman est un genre faux, parce qu'il décrit les passions pour elles-mêmes: la conclusion morale est absente. Décrire les passions n'est rien; il suffit de naître un peu chacal, un peu vautour, un peu panthère. (372)

Cette apparente contradiction est de celles qui ont fait croire à un retournement radical de l'écrivain : après avoir jeté sa gourme littéraire dans les fantasmes fuligineux de Maldoror, sous la signature du comte de Lautréamont, il serait passé par le chemin de Damas et, reprenant son propre nom d'Isidore Ducasse, aurait donné ces chefs-d'œuvre de plate morale, de conformisme absolu que sont *Poésies I et II*. D'ailleurs, n'a-t-il pas écrit entre temps à son éditeur Verboeckhoven : « Vous savez, j'ai renié mon passé. Je ne chante plus que l'espoir (...) » ? (439) Et encore, ne range-t-il pas le roman parmi les abominations de son siècle ?

Les perturbations, les anxiétés, les dépravations, la mort, les exceptions dans l'ordre physique ou moral, l'esprit de négation, les abrutissements, les hallucinations servies par la volonté, les tourments, la destruction, les renversements, les larmes, les insatiabilités, les asservissements, les imaginations creusantes, les romans, ce qui est inattendu, ce qu'il ne faut pas faire (...). (370)

N'en jetez plus, la cour est pleine ! Le Ducasse des *Poésies* est bien le Lautréamont des *Chants*, celui qui ne sait pas s'arrêter, celui qui en fait toujours trop, qui en dit toujours trop — au point d'annuler, d'abolir le sens premier de son discours. Je vais faire du roman, dit le Lautréamont du sixième Chant : regardez-moi écrire, je vais vous montrer ce que deviennent le naturalisme, le réalisme quand on les laisse aller jusqu'au bout de leur course. L'inanité de la prétention romanesque n'est pas moins bruyamment affirmée dans ce Chant que dans les *Poésies*. Le retournement n'en est pas un ; ou plutôt, dans les *Chants* et les *Poésies*, le retournement ne cesse jamais d'avoir lieu. L'ironie est toujours à l'œuvre, occupée à défaire ce que l'affirmation de surface ne cesse pas de faire et de refaire. Mais invariablement, quel que soit le point de départ, le roman, qui est le genre triomphant, le genre de la science, le genre de la vérité, se trouve en fin de compte diminué, condamné, ridiculisé. Pas tout seul, d'ailleurs : la poésie subit le même sort lorsqu'elle est l'œuvre des « Grandes-Têtes-Molles de notre époque » (384), lorsqu'elle désigne les « gémissements poétiques de ce siècle » (369). Dans les deux genres, le motif de la condamnation est le même : « Les sentiments, écrit Isidore Ducasse, sont la forme de raisonnement la plus incomplète qui se puisse imaginer. » (387)

Réjean Ducharme traduit : sexe. Il dissipe brutalement les miasmes du sentiment, en particulier dans le seul de ses romans, *Le Nez qui voque*, qui contienne une véritable histoire d'amour. Pour Mille Milles, le narrateur, un roman est un « livre sexuel » (13), les livres qui racontent des histoires d'amour sont des « livres cochons » (28) Chateaugué elle-même, la très pure Chateaugué, ne devient-elle pas un objet sexuel, pour la seule raison qu'elle habite un roman ?

Je n'aime plus cela, lire. Par le premier livre que j'ai lu, j'ai été bouleversé. À l'intérieur de ce livre, une femme déboutonnait sa blouse. La blouse déboutonnée, Chateaugué lit. Chateaugué est en train de

lire, la blouse déboutonnée. Sa blouse déboutonnée me rappelle la blouse déboutonnée qu'il y avait dans le premier livre que j'ai lu. (46)

De proche en proche, la répulsion s'étendra à l'ensemble du champ littéraire, mais c'est toujours à partir du roman que s'enclenche le processus. Le romancier, celui qui raconte des histoires, qui fait de la littérature, est par définition un «pornographe».

Quoi! Vous n'avez jamais vu ça, un pornographe?  
D'où sortez-vous? Arrivez en ville, sacrement!  
Vous ne connaissez même pas le pornographe du phonographe?  
Réveillez-vous! C'est la civilisation maintenant! (*Fille*, 33-34)

Pourquoi cette haine du sentiment, du sexe? Parce qu'ils sont tous deux menteurs; le second moins que l'autre, dont il dévoile les intentions sous-jacentes, mais toujours menteur en ce qu'il fait des promesses qu'il sait ne pas pouvoir tenir. Le «pornographe» Blasey Blasey que, dans *L'Avalée des avalés*, Bérénice Einberg va rencontrer après avoir lu tous ses livres, dans l'espoir de trouver quelque remède à son désespoir, se laisse définir par les traits suivants:

— Il habite un «colombarium» (i.e. un gratte-ciel) semblable à celui de l'oncle de Bérénice, Zio, c'est-à-dire qu'il présente toutes les apparences de la normalité. Le romancier est «pornographe» en ce que, soumis d'une part à la vérité générale, la vérité moyenne, il s'arroge d'autre part le droit d'en disposer à sa guise. Il veut gagner sur les deux tableaux, celui de la réalité et celui de l'imagination; il n'arrive qu'à l'incohérence, à l'irresponsabilité.

— Aussi bien ne s'étonne-t-on pas que son vestibule soit rempli «de fausses plates-bandes remplies de faux joncs» (210), que son salon soit éclairé par «un faux candélabre»: il est, par excellence, l'homme du «faux». Mais du «faux», Iode Ssouvie n'avait-elle pas fait, dans *L'Océantume*, la merveille de l'imagination, de l'écriture, de la poésie? «Il reste le faux, disait-elle: regarder un chou et s'imaginer que lorsqu'il sera mûr chacune de ses feuilles s'arrachera toute seule et se mettra à voler, à chanter, à être un chardonneret.» (112) Mais le «faux» du romancier n'est pas celui, créateur, du poète; il est la caricature, le mensonge du réel.

— On observera enfin que, «sur les murs des corridors, sont pendus des chefs-d'œuvre de peinture abstraite» (210). Le roman, la «pornographie», a partie liée avec le moderne, avec l'avant-garde, avec le désir d'aller toujours plus vite, toujours plus loin. Il n'y a de roman que moderne, comme il n'y a de roman que sexuel, cochon, pornographique: les deux propositions, chez Réjean Ducharme, sont indissociables. D'où, en contrepartie, l'éloge démesuré de tout ce qui est ancien, de Marie de l'Incarnation, des Esquimaux, du Canada d'avant la découverte, de Bossuet (dont Chateaugué connaît par cœur l'Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre), de la *Flore laurentienne* du Frère Marie-Victorin, lue page après page dans *L'Hiver de force*.

## DE LA MODERNITÉ

La vitupération contre le moderne, sa condamnation pour «faux», abus de confiance et perversion de la jeunesse, se retrouvent également à toutes les pages des *Poésies*, qui semblent en cela tirer la leçon des horreurs en tous genres que l'imitation des modernes avait produites dans les *Chants de Maldoror*. C'est aux valeurs morales de son temps qu'Isidore Ducasse réserve ses sarcasmes les plus sanglants :

les écrivassiers funestes : Sand, Balzac, Alexandre Dumas, Musset, Du Terrail, Féval, Flaubert, Baudelaire, Leconte et la *Grève des Forgerons!* (383)

(les) Grands-Têtes-Molles de notre époque (384)

les autoparodistes de mon temps héroïco-burlesque (399).

Sans doute ne s'en tient-il pas aux seuls écrivains contemporains; de Baudelaire il remonte à Musset, objet d'une abomination toute particulière, égale à celle que lui voue Rimbaud; et plus outre, il ira jusqu'aux «pleurnicheries odieuses et spéciales, brevetées sans garantie d'un point de repère, des Jean-Jacques Rousseau, des Chateaubriand» (379) — c'est-à-dire jusqu'aux sources du mouvement littéraire qui motive l'ensemble de ses refus, le romantisme. Ce refus du moderne, de la débauche moderne, semble s'accomplir sous le coup du remords, de la faute, selon le schéma classique, et s'accompagner d'un retour aux valeurs sûres. Mais, ici encore, c'est l'excès qui porte le sens. Aux débordements du romantisme, Isidore Ducasse n'oppose pas la mesure classique — bien que, bon étudiant, il fasse un salut poli à Corneille, dramaturge de la vertu — mais le discours scolaire le plus éculé :

Les chefs-d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées, et les discours académiques. (373)

Ou encore le discours critique officiel, déclaré supérieur aux entreprises du roman :

Villemain est trente-quatre fois plus intelligent qu'Eugène Sue et Frédéric Soulié. Sa préface du *Dictionnaire de l'Académie* verra la mort des romans de Walter Scott, de Fenimore Cooper, de tous les romans possibles et imaginables. (372)

Isidore Ducasse se rangerait donc? Il enterrerait — encore une fois! — Lautréamont? Bien sûr que non! Le voilà, à cause de l'excès même de ses proclamations, plus moderne que les modernes, catapulté dans un au-delà du moderne qui est le moderne même, au plus près des intuitions baudelairiennes qui voient travailler la critique à l'intérieur de l'imagination, de la poésie. «Une logique existe pour la poésie. Ce n'est pas la même que celle de la philosophie.» (411) «La science que j'entends est une science distincte de la poésie. Je ne chante pas cette dernière. Je m'efforce de découvrir sa source.» (412) La poésie impersonnelle que réclame Isidore Ducasse n'est pas celle d'avant Voltaire, quoi qu'il en dise; elle critique le romantisme, rompt avec lui, laisse

soupçonner une fin de la littérature qui elle-même n'aurait pas de fin.

«Comme il est beau, dit Bérénice Einberg, le monde sans art, sans littérature, sans politique, sans affaires, sans automobiles et sans coucheries (...). (206) Mais si, livre après livre, Réjean Ducharme parle sans cesse d'un déblaiement total, il n'est pas entraîné pour autant vers les discussions littéraires et les paysages théoriques animés par Ducasse. La querelle historique, aux yeux de Ducharme, a eu lieu ailleurs, et ne peut encore avoir lieu qu'ailleurs, dans une France devenue mythique à force d'éloignement, d'étrangeté. Il est étonnant — mais nous avons déjà éprouvé de semblables étonnements en lisant Lautréamont — de voir réapparaître sous la plume du plus moderne des écrivains québécois l'opposition toute classique entre une France livrée à toutes les décadences de la mode et un Canada encore tout près de la pureté des origines, opposition qui structurait déjà, au début du siècle, le discours de Monseigneur Camille Roy sur la littérature. Il semble que le Canadien (autre nom du Québécois), à l'égard des grandes turpitudes de la littérature, de l'avant-garde, du sexe, bénéficie de l'extraterritorialité: «nous ne sommes pas Français, nous» (*Nez*, 25).

Suis-je Français? Suis-je né à Paris? Je ne suis pas Français. De plus, je ne veux pas être Français: c'est trop fatigant, il faut être trop intelligent, il faut être trop poli et trop connaisseur de dates de vins, il faut trop parler pour rien, il faut s'estimer trop meilleur que les autres. Je n'ai jamais mis les pieds en France; je ne suis pas Français. Douce France? Pouah! Âpre Canada! (123)

La France, c'est le moderne, c'est l'avant-garde, et rien n'est plus ridicule, romanesque et sexuel que l'avant-garde — si ce n'est imiter une avant-garde que l'on n'a pas créée soi-même:

Ce pissenlit a l'air d'un Canadien français qui se donne des airs de héros de films d'avant-garde made in France. (28)

Ici, comme chez Lautréamont, c'est par l'excès qu'on s'extrait de la querelle des Anciens et des Modernes. À l'avant-garde française, à l'imitation de l'avant-garde française, Réjean Ducharme oppose une volonté qui n'a rien de raisonnable, un retour en arrière qui dépasse d'emblée les possibilités de toute réaction vraisemblable:

Restons en arrière, avec Crémazie, avec Marie-Victorin, avec Marie de l'Incarnation, avec Félix Leclerc, avec Jacques Cartier, avec Iberville et ses frères héroïques. Restons en arrière. Restons où nous sommes. N'avançons pas d'un seul pas. Restons fidèles. Souvenons-nous. Le temps passe: restons. (28-29)

Réjean Ducharme réunit tous les thèmes de la fidélité nationale, mais en les poussant à l'absurde: à l'avant-garde il faut préférer l'ancien, dit-il, et non pas l'ancien utilisable, monnayable, mais l'ancien le plus ancien, ce qui est tellement ancien que rien dans la vie d'aujourd'hui ne permet de le reconnaître. Et encore, s'il faut préférer le Canada à la France, ce n'est pas à cause des promesses qu'il contient, de sa



jeunesse, de sa virginité pour ainsi dire, mais de sa proximité avec le rien. «Le mot Canada, dit Mille Milles, serait né des mots espagnols *aca* et *nada* qui signifient : rien ici.» (12) C'est un modèle qui est récusé, plus que des œuvres, des choses, des actions, des valeurs : le modèle de l'avancée continue, du progrès inévitable. Pour s'y opposer, on ne peut éviter d'évoquer l'image de l'ancienneté, de la tradition ; mais il s'agit d'autre chose, il s'agit de situer quelque part l'utopie — négative assurément — d'une impossible pureté, d'une absence à tous les arguments de la machine progressiste.

Le thème de l'enfance ou de l'adolescence, lieu commun obligé de toutes les rêveries nostalgiques, aura également dans l'œuvre de Réjean Ducharme — et plus encore que dans celle de Lautréamont — cette fonction d'écartement, de distanciation.

## LES CHIFFRES ET LES LETTRES

Au deuxième Chant, Lautréamont raconte la triste, la désolante histoire d'un enfant abandonné qui voudrait retourner chez ses parents mais en est empêché parce qu'on refuse de le laisser monter dans l'omnibus.

«Arrêtez, je vous en supplie ; arrêtez... mes jambes sont gonflées d'avoir marché pendant la journée... je n'ai pas mangé depuis hier... mes parents m'ont abandonné... je ne sais plus que faire... je suis résolu de retourner chez moi, et j'y serais vite arrivé, si vous m'accordiez une place... je suis un petit enfant de huit ans, et j'ai confiance en vous... (102)

Le pauvre enfant ! On connaît les adultes ; lâches, indifférents, égoïstes. Aucun des passagers ne s'apitoiera sur son sort, et l'omnibus continuera son chemin, suivi de l'enfant bientôt réduit à n'être qu'une «masse informe». L'enfant victime, inévitable cliché du romantisme sentimental, se présente à plusieurs reprises dans les *Chants de Maldoror*. C'est d'abord, au premier Chant, l'enfant Édouard, chéri de ses parents mais torturé et tué par le monstre en titre. Au deuxième, l'enfant du jardin des Tuileries, qui «ne doit pas avoir plus de huit ans» (109), séduit et troublé par le même. Au sixième, une autre victime encore de Maldoror, le jeune Mervyn. Et les trois Marguerite enfin — sœurs des trois Anne de Questa, dans *Le Nez qui voque* —, victimes de la cruauté d'un mauvais père qui a tué leur serin. L'enfance, chez Lautréamont comme chez les romantiques, est toujours perdante, perdue ; rien ne saurait la protéger contre les offenses de l'âge adulte. Il s'agit essentiellement d'une question d'âge : les années de l'innocence sont comptées. Le pauvre enfant qui poursuit l'omnibus a huit ans, de même que l'enfant des Tuileries.

Ailleurs, on se rendra jusqu'à un âge plus avancé : le deuxième Chant voit paraître «une jeune fille svelte de dix ans» (105), mais le

personnage le plus intéressant de cette classe d'âge est sans doute l'enfant dont les funérailles ont lieu au cinquième Chant.

D'abord, la vie parut lui sourire sans arrière-pensée; et, magnifiquement, le couronna de fleurs; mais, puisque votre intelligence elle-même s'aperçoit ou plutôt devine qu'il s'est arrêté aux limites de l'enfance, je n'ai pas besoin, jusqu'à l'apparition d'une rétractation véritablement nécessaire, de continuer les prolégomènes de ma rigoureuse démonstration. Dix ans. Nombre exactement calqué, à s'y méprendre, sur celui des doigts de la main. C'est peu et c'est beaucoup. (295)

La limite extrême se situe à quinze ans, c'est-à-dire la ligne de partage entre ce qui peut encore s'appeler l'enfance, et un âge adulte livré à la corruption. «Il avait quatorze ans, dit Maldoror de son ami Falmer, et je n'avais qu'un an de plus.» (257) À l'enfant des Tuileries, Maldoror conseille de faire de la gymnastique pour être en mesure d'entrer dans la carrière du crime avant l'âge convenu.

De cette manière, tu pourras essayer le crime, avec un certain succès, dès l'âge de quinze ans, au lieu d'attendre jusqu'à vingt. (113)

Le pédéraste du cinquième Chant, d'autre part, exigera de son partenaire qu'il n'ait pas dépassé la quinzième année.

En attendant, que celui qui brûle de l'ardeur de partager mon lit vienne me trouver; mais, je mets une condition rigoureuse à mon hospitalité: il faut qu'il n'ait pas plus de quinze ans. (288)

Huit ans, l'âge de la parfaite enfance; dix ans, l'âge où il est indiqué de mourir si l'on ne veut pas être entraîné dans les marécages adultes; quinze ans, celui du passage, du crime, du sexe.

Cette singulière, cette obsession arithmétique, qui jette un voile d'ironie sur le mythe romantique de l'enfance menacée par la perversion de l'adulte, et nie la nature en paraissant en proclamer les lois, va se compliquer étrangement chez Réjean Ducharme. «J'ai seize ans, dit Mille Milles, et je suis un enfant de huit ans» (9): les huit ans de l'enfant de l'omnibus et de celui des Tuileries, avec les quinze ans et plus de celui qui est déjà prêt à entrer dans la corruption<sup>25</sup>. Prendre le parti de l'enfance, comme le fait Ducharme avec une constance inflexible, n'est pas une opération simple; cela ne conduit pas au simple mais au double, à la division, à la discordance. Quelques pages plus loin, Mille Milles avouera:

J'ai beau dire et répéter que je suis encore un enfant de huit ans, cela ne change rien: ce n'est pas vrai. (33)

Il sait que l'enfance est toujours déjà perdue, comme le sens du temps et de l'espace qui lui appartient en propre:

25. Mille Milles n'imiterait-il pas Ducasse qui, note Caradec, trichait sur son âge?

Que c'était loin loin, que loin était loin quand j'avais huit ans. On apprendra à cette petite fille, comme on lui a appris à envoyer la main, que plus c'est loin plus c'est la même chose. (39)

N'y aurait-il pas cependant une autre enfance qui, elle, résisterait à l'usure en se faisant pure, abstraite volonté de résister au temps : l'enfance créée par soi-même, et qui ne devrait rien à la nature ? « Quand on a été enfant, on le reste » (153), dit Mille Milles ; et mieux encore, Bérénice Einberg : « Au fond, je suis ma propre enfant. » (21) Ces proclamations nietzschéennes d'auto-crédation, où l'enfant se donne la place du surhomme, n'occultent jamais très longtemps, chez Ducharme, les fatalités naturelles qu'elles prétendent masquer, et qui sont la contradiction, la discordance — puis la mort. Tout commence par le refus de se mouvoir, d'être livré à la différence, au temps : « Moi, je reste le même. Je ne veux pas aller plus loin : je reste donc arrêté. Je ne veux pas continuer car je ne veux pas finir fini. » (9) L'enfance, l'origine, miraculeusement conservées, seraient une garantie de fraîcheur : « Je reste derrière, avec moi, avec moi l'enfant, loin derrière, seul, intact, incorruptible ; frais et amer comme une pomme verte, dur et solide comme une roche. » Mais voici qu'entre « moi l'enfant » et le « je » de la narration se creuse une distance : « Il faut qu'il y ait quelqu'un avec moi l'enfant, quelqu'un qui le garde (...) » Et ce quelqu'un devient à son tour un « je », un *deuxième* « je » : « Je ne veux pas laisser moi l'enfant seul dans le passé, seul présent dans toute l'absence, à la merci de l'oubli. Je le veille loin derrière. » Or, « loin derrière », hors du temps ou plutôt à contretemps, ce ne peut être que la mort : « Je veille, le ventre dans toute la cendre, avec des cadavres qui me laissent tranquille, avec tout ce qui est cadavre, seul avec l'enfant moi, seul avec une image dont le tain s'use sous mes doigts. » Dans ce jardin d'enfance qui est devenu un royaume des morts, l'usure donc revient : l'enfance ni la mort même ne protègent contre le mal du temps, contre les différences catastrophiques induites par le temps. L'identité est toujours perdue, comme l'innocence dont elle n'est qu'une autre figure.

À ce moment, le narrateur, Mille Milles, juge utile d'affirmer : « Je ne suis pas fou. Je sais ce que je fais et sais où je suis. » L'unité d'action et l'unité de lieu sont donc préservées, mais non la troisième unité, celle du temps, celle du sujet. Celui-ci ne tient que par les chiffres : « Il est sept heures du soir. C'est le neuf septembre mille neuf cent soixante-cinq. » Les dates, les âges, les chiffres sont seuls aptes à maintenir un maigre sentiment de cohérence, à défaut d'un principe de continuité vital ou naturel que le texte s'emploie constamment à ébranler. En jouant ainsi avec les chiffres, en leur confiant l'exorbitante responsabilité de rendre compte de la vérité de l'existence, Réjean Ducharme — comme Lautréamont — livre celle-ci à l'arbitraire de l'addition, de la division et de la multiplication. On pensera à Colombe Colomb qui, à la fin de son roman, entourée de ses animaux, devient « six, plus nombreuse que les arbres d'une forêt » (133), à ses rats qui s'appellent « Un, l'autre Deux, l'autre Trois » (155). Mais ces additions et multiplica-

tions, dans la lumière crue des «mathématiques sévères» (Lautréamont), ne sont pas que l'expression d'une privation de substance; elles définissent le lieu privilégié d'une *amitié* qui unirait les humains hors des contraintes de la sujétion, de la hiérarchie, des dominations diverses. C'est toujours à *deux* que l'on vit, que l'on agit dans les romans de Ducharme: Bérénice et Christian — puis Bérénice et Constance Chlore — dans *L'Avalée des avalés*; Mille Milles et Chateaugué dans *Le Nez qui voque*; Nicole et André Ferron dans *L'Hiver de force*; Vincent et Fériée Falardeau dans *Les Enfantômes*. L'amitié, sous sa forme la plus pure, est ce dont ne cessent de rêver les personnages de Ducharme, et au premier chef la très pure Colombe Colomb:

Je suis à la recherche d'amis, d'amis authentiques,  
Pourvus d'un cœur et de désirs de chardonneret. (91)

Être amis, être deux, c'est être sauvés.

Sauvés de quoi? Du sexe, qui toujours menace; qui, chez Vincent et Fériée, Bérénice et Christian, est toujours près de transgresser le tabou de l'inceste, et provoque chez Mille Milles les tentations que l'on sait. Mais l'amitié est également menacée par cela même qui semble la constituer, le désir d'unité, le désir de fusion, qui tourne facilement à la guerre (voir en particulier la conclusion de *La Fille de Christophe Colomb*), au jeu de massacre. Si l'amitié conduit ainsi à son contraire, n'est-ce pas — chez Lautréamont comme chez Ducharme — parce qu'elle risque toujours de confondre l'altérité et la projection de soi, l'autre et le même, de retrouver l'un dans le deux? Le texte des *Chants de Maldoror*, qui résonne de tant de noms d'amis, Lohengrin, Holzer, Léman, Lombano, Tremdall — une vraie «statue de l'amitié» (189), celui-là —, dit à ce propos tout ce qu'il faut dire:

Je cherchais une âme qui me ressemblât, et je ne pouvais pas la trouver. Je fouillais tous les recoins de la terre; ma persévérance était inutile. Cependant, je ne pouvais pas rester seul. Il fallait quelqu'un qui approuvât mon caractère; il fallait quelqu'un qui eût les mêmes idées que moi. C'était le matin; le soleil se leva à l'horizon, dans toute sa magnificence, et voilà qu'à mes yeux se lève aussi un jeune homme, dont la présence engendrait des fleurs sur son passage. (151)

On imagine qu'entre ces deux-là, les choses ne tarderont pas à se gâter... De même, entre Maldoror et la femelle du requin, «son portrait vivant». Ils commencent par s'abandonner à «une étreinte aussi tendre que celle d'un frère ou d'une sœur» — pensons à Bérénice et Christian Einberg, à Vincent et Fériée Falardeau —, et passent vite à autre chose: «Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié.» (161) Mais c'est moins l'abandon aux plaisirs de la chair qui compromet l'amitié, chez Lautréamont-Ducharme, que la recherche, la fascination de la ressemblance, du même. Il n'est certes pas indifférent que toutes les histoires d'amitié, dans les *Chants*, soient liées au spectacle de la mer, «symbole de l'identité» (55). C'est là, devant la mer, que l'on rencontre «les deux frères mystérieux».

Mario et moi nous longions la grève. Nos chevaux, le cou tendu, fendaient les membranes de l'espace, et arrachaient des étincelles aux galets de la plage. La bise, qui nous frappait en plein visage, s'engouffrait dans nos manteaux, et faisait voltiger en arrière les cheveux de nos têtes jumelles. La mouette, par ses cris et ses mouvements d'aile, s'efforçait en vain de nous avertir de la proximité possible de la tempête, et s'écriait: «Où s'en vont-ils, de ce galop insensé?» (174)

Tremdall, «statue de l'amitié», a les yeux «mystérieux comme la mer»... (189) Et c'est devant l'océan — «spectacle que j'adore» — que le narrateur rêve de se trouver collé au «poulpe au regard de soie» (53), «ton ventre de mercure contre ma poitrine d'aluminium» (54). L'amitié reçoit de l'océan la bénédiction — et la malédiction — de la ressemblance à l'infini.

Lorsque, à la fin de *L'Océantume*, Iode Ssouvie et Asie Azothe arrivent sur le littoral, il ne reste plus que la malédiction.

Nous sommes assis devant l'océan. Il pue à s'en boucher le nez. Il étend jusqu'à nos pieds une nappe transparente pleine de morceaux de poissons pourris qu'il ravale aussitôt. (190)

Iode Ssouvie a beau attribuer cette immense déception à la présence des adultes, notamment Faire Faire et Ina, nous savons — parce que nous avons le Lautréamont — qu'elle vient du rêve même de l'identité, inscrit dès le départ dans la très pure amitié d'Iode et d'Asie.

Malgré tous ces avatars cependant, malgré la hantise de l'identité et l'avidité sexuelle, l'amitié, privilège exclusif de l'enfance, demeure l'*utopie de lecture* de l'œuvre de Lautréamont comme de celle de Réjean Ducharme. Elle est à la fois nécessaire et impossible, exigible et non due. «Je veux que ma poésie puisse être lue par une jeune fille de quatorze ans» (380), proclame le Lautréamont des *Poésies*. Pour Ducharme, aussi bien, la lecture appartient essentiellement à l'âge tendre.

La plupart de ceux qui lisent ont entre neuf et seize ans. Les autres, ceux qui lisent et qui ont entre vingt et soixante ans, lisent parce qu'ils n'ont pas pu franchir le mur de la maturité; ils sont assis à l'ombre du mur de la maturité avec un livre sur les genoux et ils lisent. (*Nez*, 46-47)

La vraie lecture, celle de l'enfance qui est celle de l'amitié, est la force qui entraîne tout le texte, malgré la menace présente du sexe, de la guerre. Réjean Ducharme ne cesse pas d'écarter de sa «table» d'écriture «les amateurs et les amatrices de fleurs de rhétorique» (*Nez*, 10), les Faire Faire, les Ina, les Questa; elles reviennent bien sûr, elles sont toujours là, devant la «table» comme devant l'océan, mais elles soulignent *a contrario* et donnent pour ainsi dire le poids du réel à la tension utopique de l'écriture. On ne compte pas sur la nature pour soutenir cette enfance-là, cette amitié-là; c'est le chiffre qui mène les jeux. Le chiffre deux, pour commencer.

## LÀ-BAS, L'AMÉRIQUE

L'océan «principe d'identité», «toujours égal à (lui-même)», cet océan qui pue si fort à la dernière page de *L'Océantume*, c'est donc la grande force, la réalité qui échappe à toute prise, l'incommensurable, l'abîme à jamais non comblé.

Vieil océan, tu es si puissant, que les hommes l'ont appris à leurs propres dépens. Ils ont beau employer toutes les ressources de leur génie... incapables de te dominer. Ils ont trouvé leur maître. Je dis qu'ils ont trouvé quelque chose de plus fort qu'eux. Ce quelque chose a un nom. Ce nom est: l'océan! (59)

Seul le suicide, l'autodestruction permettrait à l'homme de l'emporter — de façon paradoxale, absurde — dans cette lutte inégale. «Qu'est-ce que c'est qui est plus fort que tout?», demande Mille Milles à Chateaugué.

— Ce qu'il y a de plus fort, c'est un océan.

— Un océan ne peut pas se détruire lui-même. Nous pouvons nous détruire nous-mêmes. Nous sommes plus forts qu'un océan. Mais, un océan reste un océan. Il peut battre en toute tranquillité sa vague montagneuse et majestueuse; il n'a pas à craindre de se trouver lac, mare, marais, flaque ou sec un beau matin. Sa dignité est garantie. (22)

Mais cet océan, n'est-il pas possible, n'est-il pas nécessaire de lui assigner, dans les œuvres de Lautréamont et de Ducharme, une autre fonction que celle, métaphysique à outrance, de symbole de l'identité? On pense à celle, apparemment plus modeste mais tout aussi déterminante, que lui assigne la géographie de relier et d'opposer l'Amérique — du Sud et du Nord — à l'Europe. Sur sa position américaine, Lautréamont ne manque pas d'insister dans le premier Chant, d'abord en se désignant expressément comme «le Montévidéen» — surnom qu'on lui aurait d'ailleurs appliqué sans amabilité au lycée de Pau —, puis en parlant assez longuement, en conclusion, de sa situation personnelle et nationale.

La fin du dix-neuvième siècle verra son poète (cependant, au début, il ne doit pas commencer par un chef-d'œuvre, mais suivre la loi de la nature); il est né sur les rives américaines, à l'embouchure de la Plata, là où deux peuples, jadis rivaux, s'efforcent actuellement de se surpasser par le progrès intellectuel et moral. Buenos-Ayres, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main amie, à travers les eaux argentines du grand estuaire. Mais, la guerre éternelle a placé son empire destructeur sur les campagnes, et moissonne avec joie des victimes nombreuses. (90-91)

À signaler, dans ce texte: le style naïvement publicitaire, avec ses images de carte postale; le mélange de prétention et de modestie

(fausse) qui appartient en propre au provincial des contrées lointaines. Voilà, dit Lautréamont, je suis Montévidéen, c'est-à-dire pourvu d'un capital d'exotisme qui devrait m'assurer un succès certain auprès de ces messieurs-dames de Paris — comme les flamboyants Sud-Américains des opérettes d'Offenbach —, même s'il m'arrive de ne pas me sentir (encore) tout à fait à l'aise dans les salons de la culture où l'on consacre le génie.

Parler de Lautréamont sud-américain — de fraîche date assurément, fils d'un immigrant —, ce peut être, comme le propose Leyla Perrone-Moises<sup>26</sup>:

— souligner le rapport entre littérature et patrie dont l'écrivain lointain ne peut faire l'économie, parce qu'il appartient «à une minorité, à un pays non encore reconnu comme tel, à une culture périphérique». (Et l'on pensera au Réjean Ducharme du *Nez qui voque*, déplorant et revendiquant à la fois son appartenance canadienne: «De quoi a-t-il l'air, le Canada, avec la pointe du Maine entrée jusqu'à Saint-Éleuthère, jusqu'au cœur, jusqu'à l'eau de la vallée du Saint-Laurent, comme un coin dans une bûche! C'est pire que pire. Qui a vendu la Louisiane, toute la vallée de ce Mississipi que Cavelier de La Salle descendait en canot? Rame, Cavelier, rame! Quand je lis du Benjamin Sulte à la bibliothèque Saint-Sulpice, la tête me bout. Rame, Cavelier, rame! Je suis, en ce pays, de la race des seigneurs, des seigneurs en raquettes (...). (19)

— lire, comprendre une alliance entre archaïsme et modernisme qui ne correspond pas aux perspectives métropolitaines, et qui fait que «le terme "anachronisme" devient impropre»: «Il arrive de la sorte que certains anachronismes américains deviennent des futurismes.» (Voir, chez le Lautréamont des *Poésies*, un violent retour au classicisme qui annonce, en fait, un au-delà du romantisme; et, chez Réjean Ducharme, dans *Le Nez qui voque* encore, la louange effrénée d'un passéisme qui est, en réalité, rupture avec la conception étroitement linéaire de l'histoire: «Restons en arrière, avec Crémazie, avec Marie-Victorin, avec Marie de l'Incarnation...» (28))

— reconnaître une «position d'étrangeté» dans la langue qui fait commettre des fautes — il s'en trouve un certain nombre chez Lautréamont<sup>27</sup> — mais qui amène également à y introduire des inventions fécondes. (D'où, chez Ducharme, l'utilisation généreuse du *joual* dans *La Fille de Christophe Colomb* et, dans *L'Avalée des avalés*, l'apparition (brève) d'une langue radicalement nouvelle, le bérénicien.)

— noter «l'irrévérence du Barbare», qui intervient dans les affaires littéraires de la métropole en bousculant les usages et les hiérarchies.

26. Leyla Perrone-Moises, «Lautréamont américain», dans *Lautréamont post-moderne?*, Actes du colloque «Lautréamont et le postmodernisme», Programme de littérature comparée, Université de Montréal, 1989.

27. Notons qu'il s'en trouve également chez Rimbaud, notamment dans *Une saison en enfer* et dans les *Illuminations*.

(En ce qui concerne Ducasse, la chose est bien connue : il suffit de se souvenir des «Grandes-Têtes-Molles»<sup>28</sup>. Chez Réjean Ducharme, la façon dont il traite les grands noms de la littérature française ou encore, dans *La Fille de Christophe Colomb*, la poésie même, témoigne d'un égal sans-gêne.)

Parler de Lautréamont sud-américain, c'est encore, comme le font François Caradec et quelques autres, cueillir dans les *Chants de Maldoror* des noms d'animaux, de plantes, des descriptions de paysages qui seraient autant de souvenirs du pays natal. Mais là, chez Réjean Ducharme, rien ne va plus. La nature, dans ses romans, brille par son absence; c'est assez évident pour les quatre premiers, mais même lorsque Nicole et André Ferron, dans *L'Hiver de force*, se livrent à l'étude de la *Flore laurentienne* du Frère Marie-Victorin, c'est pour les mots plus que pour les plantes. Et Lautréamont lui-même, est-ce bien sûr qu'il s'intéresse pour vrai aux plantes, aux animaux, aux paysages évoqués dans les *Chants de Maldoror*? Quand il voudra décrire un vol d'étourneaux, il n'ira pas voir dehors comment ça se passe, mais il plagiera froidement l'*Encyclopédie d'histoire naturelle* du docteur Chenu. Des mots, rien que des mots, comme ceux de la *Flore laurentienne* que Nicole et André Ferron emmagasinent mécaniquement, en refusant de penser aux choses qu'ils désignent : «C'est chacun son tour. Un lit un chapitre, disons *La liste des publications*, deux pages, puis passe le volume à l'autre qui doit lire le suivant, disons *Esquisse générale*, vingt pages. On a un fonne noir.» (69)

Des mots, c'est-à-dire des signes arbitrairement découpés, sans lien naturel avec les choses; devenus les armes d'une intelligence et d'une volonté essentiellement discriminantes. Voyons s'effondrer ici le mythe américain par excellence, celui qui depuis quelques siècles ne cesse d'exercer ses ravages, le mythe du retour à la nature. C'est là une création européenne, à laquelle les auteurs américains, du Nord ou du Sud, n'ont donné suite qu'en s'inspirant de la pensée, des modèles européens; aujourd'hui encore, c'est Bernard Clavel qui parle de la nature canadienne, non Jacques Poulin, Marie-Claire Blais ou Yves Beauchemin. Ce que nous avons lu chez Lautréamont et Ducharme — et, plus outre, dans le rapport qui se noue entre les deux œuvres —, n'est-ce pas une déconstruction méthodique, inlassable, de l'idée même de nature? Ni Dieu «premier moteur», ni l'écriture comme expression directe du vécu, ni la comparaison fondée sur l'analogie universelle, ni le roman dans la mesure où il renvoie au réel, au biologique, ni l'enfance même réduite à n'être que pure volonté, n'échappent au processus de la dé-naturalisation. En dénonçant ainsi le rêve de nature

28. On pensera encore à Rimbaud, qui ne montre guère plus de respect pour les hiérarchies de l'histoire littéraire française. Il y a là, semble-t-il, un *topos* auquel presque tous les jeunes écrivains doivent sacrifier, en cette deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle. Cette observation, et celle de la note précédente, invitent à introduire quelques nuances dans la thèse de Leila Perrone-Moises.



partout où il le rencontre, le texte se soustrait aux obligations que la mère patrie, la langue maternelle lui avaient imposées, au rôle dans lequel elles voudraient le confiner, celui de *fils naturel*.

On comprend donc la fonction, la nécessité du choix par Réjean Ducharme de l'œuvre de Lautréamont comme texte de référence: *il emprunte à qui emprunte*, et de cette façon évite de s'empêtrer dans le leurre de l'origine, qui avait emprisonné Nelligan — si souvent cité par Ducharme, non sans profonde raison — dans le cercle de la spéculativité et de la répétition. Reportons-nous, sur ce sujet, aux analyses de Jean Larose dans *Le Mythe de Nelligan*:

Nelligan a cru à la Poésie (c'est une des rares pensées qu'il ait exprimées, même s'il s'agit d'une «pensée» qui vise à occulter la pensée sous l'esthétisme) comme à l'Oeuvre d'un auteur *souverain*, alors même qu'il se trouvait sous influence et que cette croyance ou cette foi était *empruntée* à l'idéologie romantique et, au-delà, à la métaphysique.<sup>29</sup>

En se voulant original — mais à la française, ainsi qu'en témoignent les influences non seulement reçues mais recherchées —, Nelligan, paradoxalement, contradictoirement, dans l'aveuglement du désir, imite l'originalité, la souveraineté. Il emprunte à l'«Autorité» française l'idée même de ce qui ne s'emprunte pas, de ce qui est exclusif, du *propre*. Réjean Ducharme, à son tour, va jouer les rôles empruntés à cette «Autorité»: la souveraineté, revendiquée à forte voix dans des centaines de pages de son œuvre; l'originalité, manifestée par des signes nombreux, et jusque par l'invention d'une langue nouvelle. Mais insistons sur le verbe: il *joue*, c'est-à-dire que de cette souveraineté, de cette originalité de *grand écrivain*, il fait un spectacle où l'évidence de l'emprunt, des plumes d'autrui, désamorce le recours à l'Autorité dans le texte même qui l'énonce. Nelligan se voulait essentiellement, uniquement, très sérieusement poète: «Comme Baudelaire», ajoutait-il, et l'on savait aussitôt où se trouvait l'Autorité, la Source, la Banque. Réjean Ducharme, mi-figue mi-raisin: «Je suis un poète; qu'on se le dise; qu'on ne me prenne pas pour un vulgaire prosateur.» (*Nez*, 166) Et il plagie Lautréamont, qui plagiait Baudelaire... Non plus qu'il ne se réclame de l'Autorité européenne, Réjean Ducharme ne tente de se faire Autorité contre elle, en dehors d'elle, malgré ses diatribes de «colon» contre «l'avant-garde» française. La partie se joue autrement, sur une nouvelle donne, à laquelle ne conviennent plus les termes de l'emprunté et de l'original. Dans le textuel, le mot à mot, la loi de l'engendrement est fondée non pas sur la nécessité naturelle mais sur l'égalité foncière du jeu, où les victoires ne sont toujours que temporaires. Le plagiaire vole; il s'empare de ce qu'il n'a pas gagné, de ce qui ne pourra jamais lui appartenir vraiment, ne pourra jamais lui donner une définition stable, un statut, une filiation. Ses opérations relèvent du juridique —

29. Jean Larose, *Le Mythe de Nelligan*, Quinze, coll. Prose exacte, 1981, p. 81.

chez Lautréamont comme chez Ducharme, les chicanes avec Dieu sont des *chicanes de clôtures* entre «monarques voisins» (*Maldoror*, 168) —, non du généalogique.

Le plagiat est une forme extrême de différenciation, une guérilla faite avec des armes volées à l'ennemi, et c'est pourquoi il a, dans une culture minoritaire et menacée comme la québécoise, une nécessité qui ne s'impose pas avec la même vigueur, par exemple, aux États-Unis ou au Brésil. Le plagiaire joue avec l'*autre* un jeu périlleux, où il risque à chaque instant de se perdre, de perdre son pouvoir d'énonciation alors même qu'il le gagne. Le repos d'une tradition, voire d'une tradition détestée, combattue, qui serait *une sorte de nature*, lui est refusé. Il n'a pas de terrain à lui — la Nouvelle-France dont parle Mille Milles dans *Le Nez qui voque* s'étant perdue corps et biens dans les désastres de l'histoire; il n'a que les villes des autres, Montevideo, Ammi-Moussa, Sémipalatinsk, Pékin, Castellon de la Plana, New York. Et Montréal, étrangère plus que toutes. Il n'est pas indifférent, certes, que l'œuvre de Réjean Ducharme paraisse durant la Révolution tranquille, où l'ivresse des conquêtes — mi-réelles, mi-symboliques — laissait croire à une appropriation «tranquille» et définitive du territoire. Dans ce climat de fête unanimiste, elle manifeste à la fois les pouvoirs et l'essentielle précarité de l'écriture.